FILM

MAGAZYN ILUSTROWANY

18.I.1976 • NR 3 (155) • ROK IV • CENA 5 ZŁ

ZJEDNOCZENIE ROZPOWSZECHNIANIA FILMOW ROZPOCZĘŁO DZIAŁALNOŚĆ

Powołane 1 stycznia 1976 r. — o czym już donosiliśmy — zjednoczenie zajmujące się całością spraw związanych z rozpowszechnianiem filmów w Polsce, ma już ustaloną strukturę organizacyjną i mianowane kierownictwo. Dyrektorem naczelnym Zjednoczenia Rozpowszechniania Filmów został Stanisław Rostkowski, dotychczasowy naczelny dyrektor Centrali Rozpowszechniania Filmów. Jego zastępcą do spraw programowych (repertuar, kopie, reklama, wydawnictwa) został Roman Boniecki, a zastępcą do spraw technicznych — Andrzej Flaszczyński — obaj dotychczasowi wicedyrektorzy CRF. Funkcję zastępcy dyrektora do spraw ekonomicznych i inwestycyjnych pełni Franciszek Majdra, dotychczasowy dyrektor Wojewódzkiego Zarządu Kin we Wrocławiu. Biurem festiwali i imprez Zjednoczenia kieruje nadal Henryk Zieliński, zaś biurem organizacji i rozwoju — Tobiasz Lisonek.

Zjednoczenie koordynuje i nadzoruje pracę 17 Okręgowych Przedsiębiorstw Rozpowszechniania Filmów oraz przedsiębiorstwa „Polfilm" zajmującego się reklamą. Terytorialny zasięg działania przedsiębiorstw okręgowych jest następujący: Białystok — woj. białostockie, łomżyńskie, suwalskie; Bydgoszcz — bydgoskie, toruńskie, włocławskie; Gdańsk — gdańskie i elbląskie; Katowice — katowickie, bielskie i częstochowskie; Kielce — kieleckie i radomskie; Koszalin — koszalińskie i słupskie; Kraków — miejskie krakowskie, nowosądeckie i tarnowskie; Lublin — lubelskie, białskopodlaskie, chełmskie, siedleckie i zamojskie; Łódź — miejskie łódzkie, płockie, piotrkowskie, sieradzkie i skierniewickie; Olsztyn — olsztyńskie, ciechanowskie i ostrołęckie; Opole — opolskie; Poznań — poznańskie, kaliskie, konińskie, leszczyńskie i pilskie; Rzeszów — rzeszowskie, krośnieńskie, przemyskie i tarnobrzeskie; Szczecin — szczecińskie i gorzowskie; Warszawa — stołeczne warszawskie; Wrocław — wrocławskie, jeleniogórskie i wałbrzyskie; Zielona Góra — zielonogórskie i legnickie.

Zadaniem przedsiębiorstw — w myśl zarządzenia Ministra Kultury i Sztuki — jest rozpowszechnianie filmów i upowszechnianie kultury filmowej, eksploatacja sieci kin, ich budowa i modernizacja, a także remonty i produkcja sprzętu kinotechnicznego.

OLBRYCHSKI AKTOREM TRZYDZIESTOLECIA

Czytelnicy „Expressu Wieczornego" uznali Daniela Olbrychskiego za najpopularniejszego aktora polskiego filmu. W wielkim konkursie, którego współorganizatorami były: Centrala Rozpowszechniania Filmów i Stowarzyszenie Filmowców Polskich, wzięło udział 30 tys. czytelników pisma. Oto lista dziesięciu najpopularniejszych: Daniel Olbrychski (78.635 pkt.), Stanisław Mikulski (57.742 pkt.), Beata Tyszkiewicz (56.140 pkt.), Tadeusz Łomnicki (48.774 pkt.), Zbigniew Cybulski (47.628 pkt.), Jan Englert (47.550 pkt.), Magda Zawadzka (47.382 pkt.), Jadwiga Barańska (44.784 pkt.), Irena Kwiatkowska (39.360 pkt.) i Andrzej Łapicki (38.784 pkt.). Zwraca uwagę wysokie uznanie, jakim cieszy się nadal dorobek Zbyszka Cybulskiego, którego kreacji — mimo upływu lat — widzowie nie zapomnieli.

KINO STUDENCKICH FILMÓW AMATORSKICH

Studenckie Centrum Filmowe „Rotunda" w Krakowie zorganizowało stałe kino filmów amatorskich, zrealizowanych przez kluby (studenckie i inne), a także twórców nie zrzeszonych. Przyjmuje się zgłoszenia z całego kraju, zawierające tytuł filmu, nazwiska realizatorów, nazwę klubu, czas wyświetlania, wskazówki dla kinooperatorów, a także ewentualnie informacje o twórcach i klubie do wykorzystania w biuletynie prasowym Centrum.

Kino wyświetla filmy na taśmie 8 mm i Super 8 mm (z zapisem magnetycznym), 16 mm (z zapisem magnetycznym i optycznym lub dźwiękiem na taśmie magnetycznej), a także 35 mm z zapisem optycznym. Informacje można uzyskać w Studenckim Centrum Filmowym w Krakowie, ul. Oleandry 1, tel. 361-60.

WOKULSKI I WARSZAWA

W Zespole Filmowym „Pryzmat" reżyser Ryszard Ber przygotowuje telewizyjny serial według „Lalki" Bolesława Prusa. Zdjęcia rozpoczną się w marcu.

— „Lalkę" Wojciecha Hasa uważam za bardzo osobistą transkrypcję powieści — **mówi Ryszard Ber** — i nie zamierzam z nią polemizować. Chcę zrobić inny film, bardziej epicki i bardziej psychologiczny zarazem. Nie muszę dokonywać takiej redukcji wątków i postaci, nie muszę rezygnować z obrazu Warszawy lat osiemdziesiątych ubiegłego wieku, z rewolucji węgierskiej i powstania styczniowego, z wielu psychologicznych komplikacji i całego bogactwa zjawisk obyczajowo-społecznych. Scenarzyści — Aleksander Ścibor-Rylski i Jadwiga Wojtyłło — w dziewięciu godzinnych odcinkach dokonali wiernej adaptacji powieści Prusa.

Nie musimy niczego uwspółcześniać. „Lalka" jest powieścią żywą, miłość i kariera Wokulskiego tocząca się w nim samym walka między postawą romantyczną i praktyczną albo — jak kto woli — pozytywistyczną, to sprawy żywo obchodzące współczesnych. Trzymamy się więc Prusa, ale nie zamierzamy być ilustratorami poszczególnych fragmentów powieści. Ludwik Grzeniewski, konsultant naukowy serialu, zwrócił uwagę, że ducha powieści najlepiej oddają szkice i obrazy Aleksandra Gierymskiego, a wcale nieznane ilustracje do tej książki. Dlatego cała nasza ekipa — operator Jacek Korcelli, scenograf Andrzej Płocki i kostiumolog Jolanta Jackowska — szuka inspiracji w twórczości tego wielkiego realisty.

Wokulski jest bohaterem „rozdartym", ale inaczej niż romantyczni bohaterowie. Po powrocie z zesłania za udział w powstaniu styczniowym uważa się za „oszukanego". Rozczarowany koniecznością rezygnacji z aspiracji naukowych, wżenia się w sklepik Minclowej, rozpoczyna nowe życie. Chce działać, organizować, przewodzić, a jednocześnie w poprzek drogi staje mu chorobliwa namiętność do Izabelli Łęckiej, według ówczesnych kryteriów — starej panny, „gorącej w środku, chłodnej na zewnątrz".

Ktoś powiedział, że nie ma „Lalki" bez Rzeckiego. Nie tylko w powieści, ale i w scenariuszu postać Rzeckiego jest jeśli nie ważniejsza, to równorzędna postaci Wokulskiego. Choć pozornie znajduje się w cieniu głównego bohatera, pół książki — to jego pamiętnik. Duże fragmenty filmu będą opowiadane i komentowane przez starego subiekta. A jakaż to barwna postać — bonapartysta, uczestnik rewolucji węgierskiej, człowiek lubiący się zabawić...

O ostatecznym charakterze tych ludzi zadecydują aktorzy, którzy wzbogacą postaci nie tylko swoimi twarzami, ale i cechami własnej osobowości. Nie bez znaczenia będzie długi czas realizacji serialu kilkanaście miesięcy; to długo — zmieniają się emocje, które też mają wpływ na rezultat pracy.

Nie zabraknie i obrazów XIX-wiecznej Warszawy. Będziemy rekonstruować ją z zachowanych fragmentów architektonicznych, ze szkiców, fotografii, dokumentów. Nie rezygnujemy też z warszawskiego folkloru, z pokazania różnych środowisk społecznych — poprzez sklep Mincla i Wokulskiego, kamienicę Łęckich na Kruczej, Powiśle, przez salony arystokracji. Nie wyobrażam sobie „Lalki" bez efektów komicznych, od scen farsowych do pogodnego humoru wspomnień starego subiekta.

Notował: B.Z.

„Kamienna struna"

Nowe varsaviana

„CENTRALNY" I „KAMIENNA STRUNA"

W Wytwórni Filmów Dokumentalnych Jerzy Jaraczewski ukończył film „Centralny", który jest kroniką warszawskiego węzła kolejowego, od zbudowania w 1844 r. końcowej stacji kolei warszawsko-wiedeńskiej, po otwarcie Dworca Centralnego. W filmie wykorzystano wiele nieznanych materiałów archiwalnych: rysunki, fotografie, fragmenty filmów. Przypomniano rozpoczętą w 1934 r. budowę dworca, której z powodu pożaru, a potem wojny nie dokończono, trudny okres powojenny, kiedy ważyły się losy dworca i całej linii średnicowej, historię budowy obecnego dworca począwszy od konkursu z 1946 r., w którym zwyciężył zespół Arseniusza Romanowicza, autora ostatniej, zrealizowanej wersji dworca. Osobne miejsce w dwudziestominutowym filmie zajmuje kronika budowy dworca, rejestrowana przez Karola Szczecińskiego.

Tadeusz Makarczyński po „Kalendarzu warszawskim" i „Mostach" przygotował następny film o Warszawie. „Kamienna struna" jest opowieścią o 330-letnich losach Kolumny Zygmunta na tle burzliwych dziejów miasta i Polski. Przeznaczony dla telewizji 50-minutowy film jest obecnie w ostatniej fazie montażu.

Nowe książki

BARBARA KRAFFTÓWNA

W serii małych monografii aktorskich Wydawnictw Artystycznych i Filmowych ukazała się książka Lidii Kuchtówny o Barbarze Krafftównie. Aktorka zajmuje się głównie rolami teatralnymi i telewizyjnymi aktorki, poświęcając tylko kilka stron jej dokonaniom filmowym, przede wszystkim roli Felicji z dramatu „Jak być kochaną". Tekst uzupełnia kalendarium życia i twórczości oraz 31 fotosów. 20.000 egz., 47 str., 20 zł.

Na planie

INNA

W Warszawie rozpoczęły się zdjęcia filmu „Inna", który realizuje Anna Sokołowska na podstawie scenariusza napisanego wspólnie z Ireną Jurgielewiczową. Jest to historia 15-letniej dziewczyny z domu dziecka, która została zaproszona na święta przez zaprzyjaźnioną rodzinę. Główną rolę powierzono Barbarze Bartyńskiej, uczennicy VIII klasy szkoły w Jarocinie. Jej rówieśników grają: Katarzyna Pawlak, Iwona Nižyńska, Michał Pietrzak i Marek Szymański. Występują także aktorzy: Irena Jun, Wanda Majerówna, Ryszard Dębiński i Leonard Pietraszak. Operatorem jest Jacek Korcelli, scenografem — Bolesław Kamykowski. Produkcją kieruje Zofia Hiwel. „Inna" powstaje w zespole „Kadr".

DALEKO OD SZOSY

Zbigniew Chmielewski, reżyser „Dyrektorów", przygotowuje w zespole „Silesia" serial „Daleko od szosy", którego bohaterem jest chłopak ze wsi, szukający szczęścia w dużym mieście. Pracując uczy się, kończy szkołę średnią, potem studia, przeżywa kłopoty rodzinne i uczuciowe, dojrzewa psychicznie. Akcja serialu, który składa się z siedmiu godzinnych odcinków, rozgrywać się będzie na tle współczesnej Łodzi. Scenariusze napisali Henryk Czarnecki i reżyser. Główną rolę gra Krzysztof Stroiński. Zdjęcia rozpoczęły się w połowie stycznia. Operatorem jest Mikołaj Sprudin, scenografem — Jarosław Świtoniak, kierownikiem produkcji — Tadeusz Baljon.

Na okładce:

JOANNA SZCZEPKOWSKA

gra w filmie „Mgła"

(fotoreportaż na str. 18)

fot. Zbigniew Doliński

Po artykule Oskara Sobańskiego (Film, nr 50) zastanawiamy się w dalszym ciągu nad tym, jak poprawić sytuację kin. Dziś kolejna propozycja.

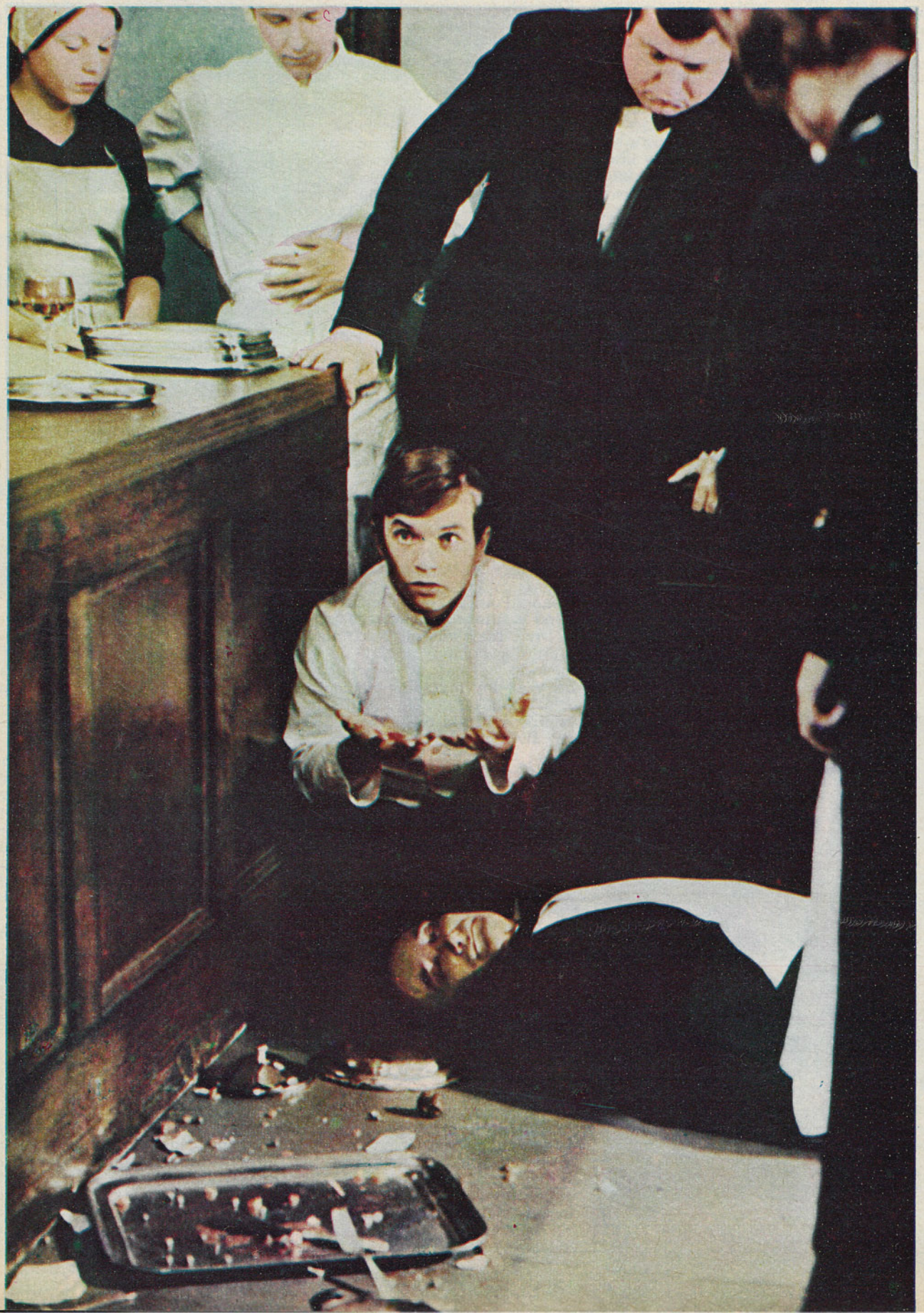
DYSKUSJA O KINACH

CEZARY WIŚNIEWSKI

Przeciw rutynie

Do kina — czy na film?

„Zaklęte rewiry"



Czy człowiek idzie do kina po to, aby posiedzieć sobie w miękkim fotelu? A może wypić kawkę w eleganckim bufecie? Skorzystać z marmurowej toalety? Państwo się śmieją, bo, oczywiście, do kina idzie się obejrzeć film.

Ale kiedy czyta się i słyszy wypowiedzi na temat naszej sieci kinowej, która, według ogólnej opinii, znajduje się w stanie alarmująco złym, często wyczuwa się w nich skrywaną lub nawet ostentacyjną wiarę, że właściwie to jakość budynków i ich wyposażenie decyduje o frekwencji, a więc o roli kina w podnoszeniu kultury itd.

Najgorsze i najdalsze kino miewa czasami widzów, którzy tłukli się do niego trzema autobusami, ponieważ wyświetlany tam właśnie film „uciekł" im gdzie indziej. Każde ma też garstkę wiernych widzów (przeważnie rencistów), czekających cierpliwie aż film, który chcą obejrzeć, trafi do ich kina. Ale nawet oni nie przyjdą na pewne tytuły, bo jednak do kina chodzi się na filmy.

Pamiętam czasy, gdy w mroźnym lub dusznym kinie „Syrena" na Pradze siedziało się na ławkach z parku, lub zgoła na betonowej podłodze. Dostać się tam było sztuką. Dziś, po kilku przebudowach, są miękkie fotele na normalnej podłodze, neon i nawet wentylacja — a kino jest deficytowe. Dlaczego? Dlatego, że stojący obok zeroekran „Praha" (w czasach świetności „Syreny" był na tym miejscu zbiornik przeciwpożarowy), wraz z innymi zeroekranami śródmieścia, zgrywa wszystkie co do jednego atrakcyjne tytuły mniej więcej trzy miesiące przedtem, zanim niektóre z nich pojawią się w „Syrenie". Wybicie krzeseł błękitnym adamaszkiem nic tu nie pomoże, a nawet piwo w bufecie też nie.

Prosta tajemnica polega na tym, że kina zeroekranowe grają tytuł tak długo, dopóki są chętni: w myśl odpowiednich zarządzeń n i e w o l n o zdjąć filmu, dopóki frekwencja nie spadnie poniżej szczegółowo przepisanego procentu. Oznacza to, że w Warszawie i w innych wielkich miastach kina kategorii „0" i I tak długo grają atrakcyjny tytuł, aż obsłużą ogromną większość potencjalnej publiczności. Znajduje to jaskrawy wyraz w danych statystycznych: nieco ponad 10 proc. kin skupia przeszło 70 proc. całej frekwencji i daje 80 proc. wpływów!

Co pozostaje dla 90 proc. małych kin II, III i IV kategorii, rozsianych na peryferiach miast, w miasteczkach i wsiach? Odpowiedź jest brutalna: resztki ze stołu.

Wytworzyła się następująca sytuacja: 300 (w zaokrągleniu) sal kategorii 0 i I to potentaci. Tam wyświetlany jest aktualny repertuar (choć w Warszawie deficyt zaczyna się już od I kat.). 700 kin II kategorii — to w dużych miastach już pariasi (właśnie „Syrena"), w mniejszych i na wsi jeszcze wychodzą na swoje.

ciąg dalszy na str. 4

ciąg dalszy ze str. 3

1200 kin III i IV kat. — to już wszędzie ta sama melancholia.

Ich sytuację programową bez reszty determinuje fakt, że wszystkie filmy frekwencyjne (a jest to najwyżej 1/4 tytułów), a zresztą i inne, eksploatowane są do końca w tych 300 kinach najwyższych kategorii. Tych kin — i tylko tych! — jest obecnie za mało. Wystarczy „Potop", „Ojciec chrzestny" lub „Noce i dnie" — i tworzy się rezerwa; powstaje sytuacja iście gogolowska: ponieważ tłumy walą na „Noce i dnie", nie można (przepis) ich zdjąć. Inne tytuły leżą w magazynie, bo (przepis) nie wolno ich premierowo wprowadzić do kin niższych kategorii, stojących wiecznie pusto. Finalnym dowcipem jest fakt, że mieszkaniec miasta o jednej sali premierowej, który już był na „Nocach i dniach", tygodniami nie ma na co pójść do kina, bo zablokowane tytuły leżą na półkach.

Pogarsza sprawę upływ czasu. Publiczność kinowa jest ustawicznie spragniona nowości, wszędzie na świecie. Tymczasem miejskie kino II kat. nie zna w ogóle pojęcia „film nowy", a to, co wyświetla, jest spóźnioną o miesiące powtórką repertuaru lepszych kin. Kino wiejskie dzieli od wojewódzkiego nie tylko 30 kilometrów, ale często także trzy lata. Nierzadko film idzie w telewizji, co ostatecznie kończy jego atrakcyjność — zanim dotarł do odległych kin prowincjonalnych. Szczegół dodatkowy: kopia między kinem i kinem jedzie kilka dni koleją; innym środkiem transportu (przepis) przesyłać nie wolno, ma więc 10 dni wyświetlania w miesiącu. Nie pomoże tym kinom nie tylko obicie krzeseł błękitnym adamaszkiem, lecz nawet reperacja dachów. Mogą one liczyć tylko na tych, którzy nie chcą lub nie mogą wsiąść do autobusu PKS i udać się te 20 km do kina wyższej kategorii, gdzie zobaczą „Samotnego detektywa McQ" o rok wcześniej. U siebie zresztą, być może, nigdy by go nie zobaczyli, jeśli kopia się zedrze, zanim dotrze do ich IV kategorii. Ponieważ PKS jeździ praktycznie wszędzie, a podstawową publiczność stanowią ludzie młodzi, raczej ruchliwi, wynik jest jasny: zamorzone głodem filmów kina niskich kategorii z wolna konają, najpierw się walą (kto będzie inwestował w deficytową placówkę?) a potem nikną, po prostu się je zamyka. A dzieje się to w kraju, w którym liczba miejsc kinowych na tysiąc mieszkańców jest najniższa w Europie i ciągle spada.

Zamyka nie tylko na wsi. W stolicy także: na prawym brzegu Wisły zlikwidowano kolejno „Dropsa", „Avię", „Chemika" i „Kamionek" — cztery związkowe kina II i III kat., razem grubo ponad tysiąc miejsc. Z lewego brzegu znam całkiem świeży przypadek, że tylko interwencja Komitetu Dzielnicowego uratowała spore kino. W 1973 roku zamknięto 150 kin IV kategorii, w 1974 dalszych 99.

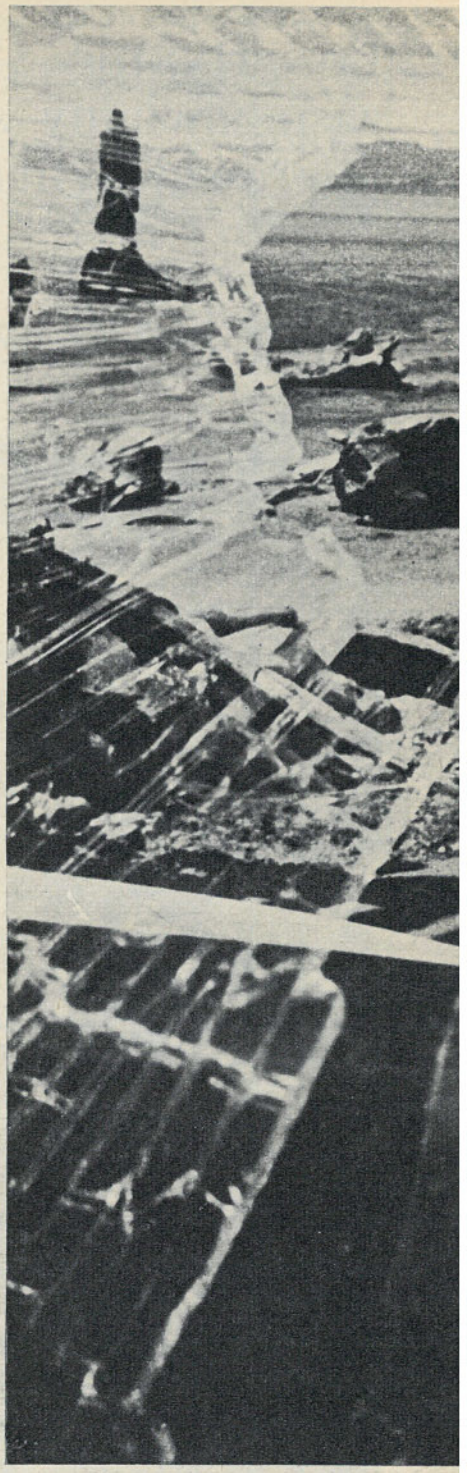
„Ojciec chrzestny"

Na peryferiach — za trzy lata

Obowiązuje u nas zasada mechanicznego zgrywania każdego tytułu, od zeroekranów do kin ruchomych — inaczej nie wolno, przepis. Z założenia więc kino w Wólce ma podobny repertuar, co najbliższe mu premierowe — tylko za dwa- trzy lata. Słowo „mechaniczne" ma tu znaczenie kluczowe, bowiem praktycznie programowania nie ma, gdyż nie ma czego programować. Ktoś, kto np. naprawdę rozgrywałby (a nie mechanicznie rozdzielał) filmy w województwie, musiałby: a) mieć swobodę kierowania tytułów tam, gdzie nakazuje logika, czyli względy kulturalne i handlowe, b) mieć ich tyle, żeby kino w Wólce także, choćby co jakiś czas, dostawało tytuły nowe i atrakcyjne nie dla widzów abstrakcyjnych, tylko konkretnych, tych, którzy tam są. Dopóki tak nie będzie — wybijanie krzeseł błękitnym adamaszkiem nie pomoże, a nawet neon „Pałac Sztuki Filmowej w Wólce" też nie.

W tej chwili żaden z tych warunków nie istnieje, rutyna „rozpowszechniania" ustalona w zamierzchłej, beztelewizyjnej epoce działa z tępą siłą nawyku, ujęta w drobiazgowe przepisy, nadające jej, niestety, rangę prawną. Rezultatem jest sztuczny tłok w 10 proc. kin i równie sztuczna pustka w pozostałych 90, w których repertuar jest przeraźliwie stary i zużyty.

Przed wojną liczba kin w Polsce była o 1/3 mniejsza niż dziś (zaledwie 807), a widzów rocznie 45,5 miliona (dziś ponad 150 milionów). Mamy być z czego zadowoleni, tylko że filmów (dane z książki Władysława Jewsiewickiego „Polska kinematografia w okresie filmu dźwiękowego") było trzy razy więcej. Nikt nigdy nie próbował zapytać, jak się ten business opłacał w warunkach bezwzględnych rządów pieniądza? A nie była to, jak się sądzi, sama szmira: roczniki ówczesnego „Kina" świadczą, że z wyjątkiem filmów radzieckich (choć i tych przeniknęło przeszło 90!), wszystkie niemal głośniejsze pozycje, składające się dziś na historię sztuki filmowej lat trzydziestych, znalazły się jednak w repertuarze.



„Samotny detektyw McQ"

Opisana w artykule Oskara Sobańskiego „Najgorsze te małe kina..." wizja niekomercyjnych „domów kultury filmowej" jest bardzo piękna. Jej autor zdaje się zakładać, że będzie się tam, po zwolnieniu z rygorów finansowych, wyświetlać filmy artystyczne i niezbyt frekwencyjne, inne wybierać z okresu pięciu licencyjnych lat, a z krajów socjalistycznych z lat trzydziestu — czyli, że będzie to po prostu kino studyjne, uwolnione od zmory mechanicznego powtarzania zużytych tytułów. Przykro mi, ale dla masy 1200 umierających kin taki ratunek jest utopią. W rzeczywistości przemianowanie kina na Dom niczego bez filmów nie załatwi, będzie ono nadal puste, nawet, jeśli ktoś pokrywałby deficyt. I znów to samo: nie chodzi o sztuczną likwidację deficytu, chodzi o pełne kina, a jak to zrobić bez filmów? Wybicie krzeseł... itd.

Wysuwa się też postulat budowy kin. Po co — pytają trzeźwi — jeśli zamyka się kina istniejące? Rzeczywiście: budowanie kin bez filmów jest ideą budowy domów bez klatek schodowych. Wpakowanie miliarda w remont tych strasznych sal opisanych przez Sobańskiego — co nam da bez filmów?

Cóż zatem robić? Zamknąć tysiąca dwustu kin nie pozwala honor narodowy (statystycznie spadniemy wówczas między biedne kraje Trzeciego Świata), a także rozsądek mówiący, że kultura poniesie jednak ogromną stratę.

Ustaliliśmy, że do kina chodzi się na film. Skoro więc w małych kinach nie ma filmów zdolnych przyciągnąć publiczność, trzeba je dla nich kupić. Tak, kupić. Bez pieniędzy tak czy owak się nie obejdzie, a kupione filmy będą zarabiać (bo nie kina zarabiają, tylko wyświetlane w nich filmy!), zdynamizują małe kina, które przestaną straszyć pustką, będzie je za co wyremontować,

A gdyby premiera — w małym kinie?

po prostu odzyskają rację bytu. Trzeba też pożegnać się z kategoriami w rozpowszechnianiu w obiegu kopii, a nie w cenach biletów, bo, oczywiście, „Skarpa" musi być droższa niż — bez obrazy — „Jagódka" w Ząbkach, co od razu zdemokratyzuje „obieg". Myśl, że kilkadziesiąt (może sto) rozsądnie dobranych filmów ma odbyć swój marsz przez ekrany małych, niekiedy nawet brudnych na razie kin, sadzając wreszcie ludzi na tym ćwierć milionie pustych, twardych krzeseł, wcale nie jest straszliwie heretycka, a tylko antyrutyniarska.

Proponuję eksperyment: w szalenie modnym warszawskim „Relaxie" (wszelkie wygody oprócz toalet), położonym w samym centrum milionowej metropolii, pełnej wykształconych ludzi, wyświetlać przez miesiąc kolejno kilka ciekawych i ważkich artystycznie, ale niefrekwencyjnych filmów węgierskich. Będzie prawie pusty, pusty także jakiś czas potem, zanim zrażona masowa publiczność powróci. Od tego rodzaju filmów jest bowiem np. „Wiedza", tam idą ci, którzy chcą je zobaczyć, choć sala „Wiedzy" nie umywa się do „Relaxu", nie tak dawno były tam nawet twarde krzesła — i frekwencja.

Proponuję dalej w najgorszym kinie odległego województwa przez pół roku (nie dwa dni, bo przez 30 lat ludzie przywykli, że idą tam same zdarte starocie i niełatwo uwierzą w cudowną odmianę) wyświetlać w miarę atrakcyjne filmy premierowe, nawet niekoniecznie westerny. Bez remontu, na twardych krzesłach, po cenie zeroekranowej. Po 3 miesiącach ten sam autobus, którym ludzie stamtąd jeżdżą do miejskiego kina rzekomo dlatego, że ich sala jest brudna — będzie przywoził widzów z miasta, chociaż sala jest brudna.

Wnioski pozostawiam ludziom myślącym; ażeby nie uchodzić za jaskiniowca zaznaczę, że jeśli sala będzie czysta, projekcja dobra, a krzesła miękkie, autobus przywiezie istotnie znacznie więcej widzów. Ale sam kierunek ruchu może odwrócić jedynie film, bo do kina chodzi się... posiedzieć w adamaszkowym fotelu?

CEZARY WIŚNIEWSKI

Zimna kąpiel

Film gangsterski? Tak, z całą pewnością — zamaskowani bandyci z pistoletami w garści, sterroryzowani pracownicy banku, niezmiernie grube, chyba półmetrowe, drzwi skarbca, które się pomału uchylają, paczki pieniędzy pospiesznie ładowane do worków i szybko odjeżdżające samochody. A więc wszystko, jak trzeba. Ale też jest tu jeszcze coś, czego w filmach gangsterskich się nie widuje.

Już dawno zauważono, że powieść kryminalna rządzi się stałymi prawidłami, ba, nawet parokrotnie je kodyfikowano. Coś podobnego, choć może mniej wyraźnie, dzieje się z filmem gangsterskim. Z wolna gatunek ten staje się coraz bardziej konwencjonalny. Różne tu bywają schematy fabularne, niemniej można chyba wskazać kilka założeń, bez których film gangsterski obejść się zgoła nie może. Rzecz podstawowa — pokazuje się wyłącznie, jak przebiega działanie. Jak się napada na bank, szmugluje narkotyki, rozprawia z konkurencyjną bandą. W kryminale najważniejsze są motywy: dlaczego i w jakim celu? W filmie gangsterskim motywy w ogóle nie istnieją, tu liczy się tylko organizacja. Ten aspekt sprawy najwyraźniej widać w komediach, czy też parodiach gatunku. Boć przecie komedia gangsterska opowiada zazwyczaj o doskonałej organizacji przestępczej i wspaniałym, arcyprecyzyjnym planie, który zawodzi wskutek jakiegoś głupiego przypadku. Organizatorsko-technicystyczne założenie filmu gangsterskiego ma swoje dalsze konsekwencje. Żeby rzecz rozwijała się sprawnie, trzeba, przynajmniej do pewnego momentu, wyłączyć rzeczywistość z całą jej magmowatością. Toteż film gangsterski preferuje układy izolowane. Bohater „Zbiega z Alcatraz" z rewolwerem w garści porusza się po mieście z taką swobodą, jakby był w ogóle niewidzialny. W „Taśmach prawdy" gang organizujący napad jest bezustannie obserwowany, fotografowany i podsłuchiwany, ale nie wywołuje to żadnych konsekwencji. Patrząc na „Ojca chrzestnego", można by dojść do wniosku, że w kraju, gdzie toczy się akcja, w ogóle nie istnieje policja (a jeśli już jest, to stanowi część jednego z gangów). Inaczej mówiąc, film gangsterski rozwija się w rzeczywistości samoswojej. Jest jednak jeszcze jedna, bardzo ważna sprawa — ta rzeczywistość wymaga odpowiednich bohaterów. Rzadko się w filmie przedstawia gangstera w świetle pozytywnym, niemniej w pewnym sensie zawsze ustawia się go na piedestale. Mówiąc trochę metaforycznie, musi to być człowiek wysoce zorganizowany, wolny od niedostatków codziennej egzystencji w typie, że kran znowu przecieka, że rano nie chce się wstać z łóżka, a kolana rwą na niepogodę, że w ogóle nie wiadomo, czy własne plany mają jakikolwiek sens. Gangster ma kochankę, ale nie posiada rodziny (a jeśli już, jak w „Ojcu chrzestnym", to jaka to jest rodzina?), odczuwa intensywny brak pieniędzy, ale nie zna zwykłego, smutnego niedostatku, od czasu do czasu może miewać zasadnicze wątpliwości, ale obca mu jest codzienna niepewność. I właśnie chyba ten typ bohatera sprawia przede wszystkim, że film gangsterski rozgrywa się jak gdyby po drugiej stronie, w świecie po trosze bajecznym, a po trosze mitycznym. Skądinąd jednak dobrze wiemy, że jeśliby nawet istniał jakiś taki świat, to musi on się stykać ze zwyczajną rzeczywistością. Obok święta przestępstwa, musi gdzieś egzystować jego dzień powszedni. I o tym właśnie mówią „Przyjaciele Eddiego" Petera Yatesa.

Angielski reżyser pokazał małego przestępcę, który jest jakby po środku: z jednej strony ociera się o prawdziwych gangsterów robiących napady na banki i zgarniających setki tysięcy dolarów, z drugiej — ma żonę, trójkę dzieci i codzienne kłopoty, takie same mniej więcej jak słabo zarabiający urzędnik, sprzedawca, czy robotnik. Dla tego zmęczonego, starego i zastrachanego człowieczka przestępstwo nie jest ani zapierającą dech grą, ani ryzykowną przygodą, lecz szarym chlebem powszednim. Przed wpadką drży tak samo, jak urzędnik przed stratą pracy i emerytury.

Rzadko w filmie gangsterskim widz może oglądać tego rodzaju bohatera. Rzecz jasna, psuje on całą zabawę, pozwala jednak zwrócić uwagę na coś, co zazwyczaj umyka uwadze. Świat przestępczy rządzi się jakoby własnymi prawami. Twarde są, nieludzkie, ale jasne, wyraźne, pozwalające bez reszty uporządkować rzeczywistość. Z tego powodu niekiedy mogą wręcz budzić nostalgię. I otóż, w tym właśnie punkcie film gangsterski uprawia najbardziej krzykliwą mitologię. Utwór Yatesa pokazuje, że przestępstwo nie przekreśla jednych praw, by ustanowić inne. Tak można sądzić tylko przez chwilę, patrząc na grupę gangsterów solidarnych w imię własnego interesu, w rzeczywistości jest jednak inaczej — poza prawem istnieje już tylko sfera wzajemnego szantażu, podejrzliwości, nieufności, fałszu, dwuznacznych kompromisów i strachu.

Na miłośnika filmu gangsterskiego „Przyjaciele Eddiego" muszą podziałać jak kubeł zimnej wody wylany na głowę. Czasem jednak dobrze jest zażyć takiej trzeźwiącej kąpieli.

JERZY NIECIKOWSKI

Odpowiedzialność i twarz

Formalnie rzecz biorąc, serial telewizyjny nie jest filmem i napisawszy już o „Dyrektorach" jako o dużym wydarzeniu potwierdzonym autentycznym rezonansem społecznym, pismo filmowe mogłoby zostawić „Dyrektorów" w spokoju. Rzecz jednak w tym, że to ów serial nie powinien pozostawić w spokoju naszego kina, a zwłaszcza tej jego części, którą określamy jako nurt współczesny. Pisano już o tym, że „Dyrektorzy" odebrali naszemu kinu parę znakomitych, funkcjonujących wiele lat alibi: że nie można, że nudne, że nikt tego nie będzie chciał oglądać.

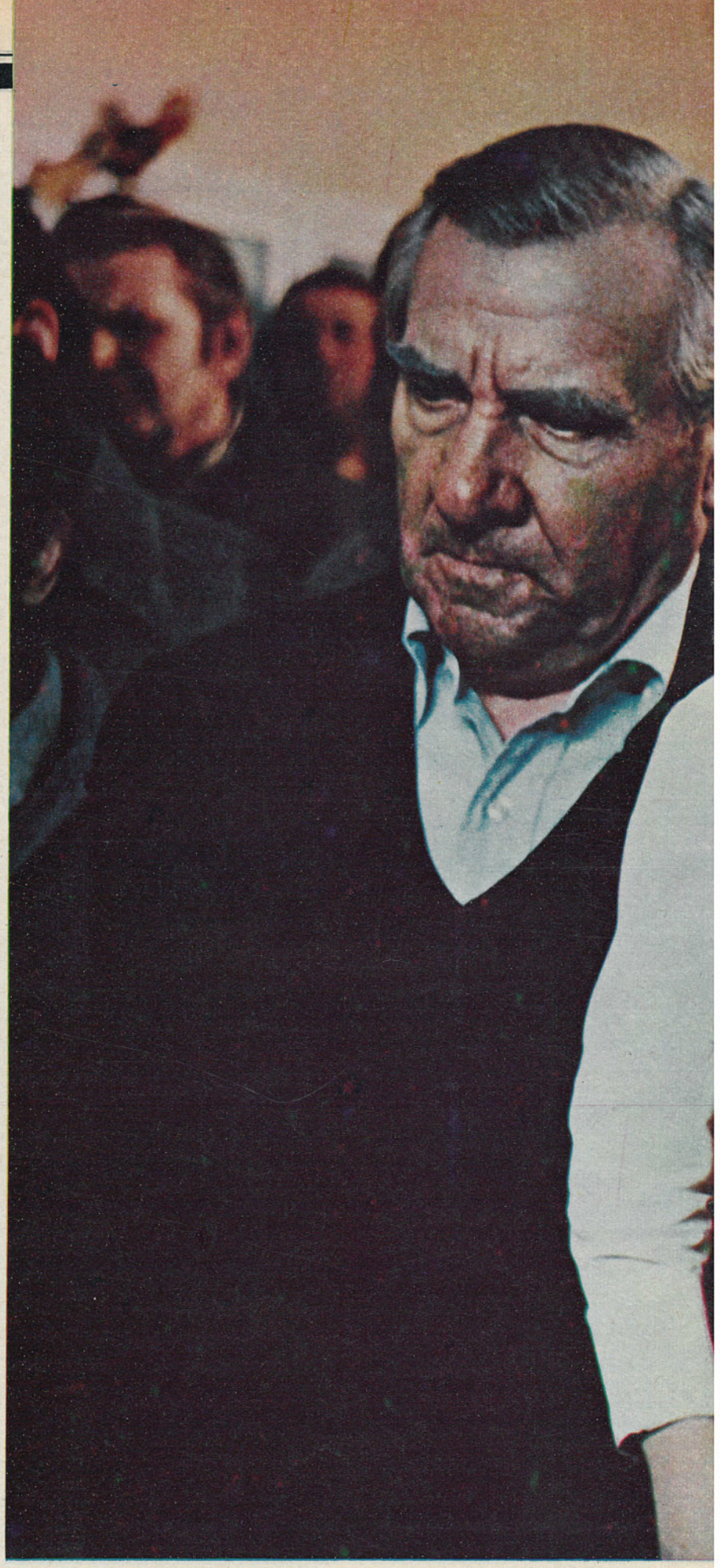
Tego — to, oczywiście, naszego dnia powszedniego, a ściślej — naszych dni powszednich, sumujących się po latach nie tylko w życiorysy, lecz również i losy, uwikłane jakże silnie w związki społeczne, ukazane tu jako główny czynnik, określający naszą osobowość, postawę i wartość. Przyjęcie perspektywy, z której widać, jak powszednie dni, nanizane na pozór niedramatycznie na tej samej osi, przekształcają się w historię przemian jednostek i społeczeństwa, wydaje się jedną z ważniejszych przyczyn sukcesu serialu. Widać z tej perspektywy nie tylko charakter naszych związków społecznych i społecznych przemian, mechanizmy sprzyjające rozwojowi i hamujące rozwój, lecz również pewne wartości niezmienne, będące dla społeczeństwa tym, czym — by użyć biologicznego porównania — dla organizmu są hormony.

W „Dyrektorach" na pozór unika się jakichkolwiek ocen moralnych czy etycznych. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że niezmiernie ważnym czynnikiem procesów społecznych, politycznych i ekonomicznych, jakie serial ukazuje, są właśnie kwestie moralno-etyczne. W ujęciu węzłowym: odpowiedzialności związanej ze sprawowaniem władzy, choćby nad dwoma tysiącami pracowników „Fabelu", jak mówi jeden z dyrektorów, i nie abstrakcyjnym lecz konkretnym, przejawiającym się nie poprzez przełomowe wybory, lecz drobne codzienne decyzje, zdeterminowane czymś ukrytym w człowieku bardzo głęboko, nakazującym postępować w określonej sytuacji tak a nie inaczej — na zasadzie, że tak trzeba.

Motyw wysokości strat moralnych, jako ceny płaconej za prawo decydowania o losach innych, przewija się w serialu od pierwszego do ostatniego odcinka. „Trudno zachować twarz i dyrektorski stołek" — formułuje tę myśl lapidarnie stary Gajda, który zasmakował kiedyś dyrektorskiego chleba, ale nie wydał mu się on słodki. Dziesiątki sytuacji i scen, obserwacji i spostrzeżeń służą w tym serialu wymacywaniu granicy między koniecznością gry związanej z zarządzaniem, a — by posłużyć się określeniem Gajdy — utratą twarzy; a także między troską o interes ogółu a krzywdą jednostki. Postawa bohaterów serialu wobec tych kwestii różnicuje się mniej więcej tak: nie stanowią one dla nich żadnego problemu, właściwie ich nie zauważają; wybierają świadomie jako jedyny imperatyw, konieczność wygrania spraw, w które się angażują; w pełni świadomi, jakie to trudne, nie chcą, by znów zacytować, stracić ani stołka, ani twarzy. Jak to robią ci ostatni? Wiedzą, że jest granica, której nie wolno przekroczyć, choćby nawet miało się przegrać. „To co, że jestem p.o. — mówi młody Gajda w czasie wydarzeń grudniowych w odpowiedzi na próby nacisku — ja wcale nie muszę być dyrektorem". A na co dzień przyjmują taktykę, którą dałoby się określić jako postawę konstruktywnego kompromisu.

Zważywszy, że mowa o problemach moralnych i etycznych — brzmi to zapewnie nieefektownie, pragmatycznie, minimalistycznie. W sferze teoretycznych rozważań; bo jedynym kryterium wartości takiej postawy — pamiętając, że realizuje się ona w układach społecznych — może być tylko społeczna ocena. Otóż ta ocena jest jednoznaczna. Autorzy uchylają się od wartościowania bohaterów w inny sposób, ukazują jednak jasno i jednoznacznie, jaki jest stosunek załogi do kolejnych dyrektorów i osób zarządzających. Tylko urzędowe honory uczczą zmarłego alkoholika, który kiedyś był wartościowym człowiekiem, ale „coś się w nim załamało". I w najbardziej burzliwym momencie ludzie nie odmówią zaufania młodemu Gajdzie, który czuje się odpowiedzialny nawet wtedy, kiedy nie jest winien.

Wiele czynników składa się na wewnętrzną siłę napędową społeczeństwa, nakazującą mu nie stać w miejscu, popychającą do przodu: ludzkie talenty i wartości, aspiracje, ambicje i nadzieje. Jednym z ważniejszych czynników jest również, jak to ukazują „Dyrektorzy", społeczne poczucie



DYREKTORZY. Serial telewizyjny reżyserii Zbigniewa Chmielewskiego. Scenariusz: Aleksander Minkowski i Andrzej Szypulski. Produkcja: Telewizyjna Wytwórnia Filmowa „POLTEL", 1975

etyczne, pragnienie moralnego ładu. „A rączki czyste?" — pytają robotnicy doświadczonego wygę, który zdecydował się do nich przyłączyć. Kiedy po burzliwych okresach mała społeczność „Fabelu" oddaje dyrektorski ster w nowe ręce — pierwszy warunek, jaki stawia, jest zawsze ten sam: żeby te ręce były czyste.

Swój dramatyzm, intensywność sytuacji i postaw, temperaturę konfliktów zawdzięczają „Dyrektorzy" chyba tym właśnie elementom. Zapewne gdzieś w tych regionach należy szukać wyjaśnienia, dlaczego serial, który powinien być produkcyjnym nudziarstwem, okazał się frapujący. Gdyby chodziło tylko o to, czy „Fabel" produkować będzie gwoździe zamiast komputerów, albo czy Kowalski wygra z Malinowskim stowarzyszywszy się z Florczakiem, pewnie niewiele by nas to obeszło.

Zatrzymałam się nad tym, co mi się w „Dyrektorach" wydaje najwartościowsze; oczywiście, nie wynika z tego, że wartościowe jest wszystko. Za dużo w tym serialu publicystycznego nacisku kładzionego na sprawy oczywiste, razi niedowład, a chwilami prymitywizm wątków osobistych. Zrozumiałe, że bohaterowie należą do tej kategorii ludzi, którzy realizują się przede wszystkim w sferze życia zawodowego, określa ich bardziej rola społeczna niż np. rodzinna. Trudno jednak darować autorom tę galerię młodych pań, które — z wyjątkiem żony młodego Gajdy — robią wrażenie jakby powstały ściśle wedle recepty pewnego amerykańskiego producenta na to, jaka nie powinna być postać filmowa: „gdybym wiedział, w którą stronę ona idzie — to bym poszedł w przeciwną". Bronią się w „Dyrektorach" tylko starsze panie; dobre i to. Ale w końcu nie o panie tu chodzi.

BOŻENA JANICKA

MOŻNA I TAK

OPERACJA DĄB (Stejar, extrema urgenta). Reżyseria: Dinu Cocea. Wykonawcy: Constantin Diplan, Amza Pellea, Cornelia Gheorghiu, Irina Petrescu i inni. Rumunia, 1974

W związku z trzydziestoleciem obalenia faszystowskiego rządu Antonescu i przejścia Rumunii na stronę aliantów, a niebawem i wkroczenia na drogę socjalizmu — powstała tu spora grupa filmów poświęconych wydarzeniom, które miały decydujące znaczenie dla najnowszej historii tego kraju. Są to rzeczy realizowane w bardzo różnych konwencjach, od dramatów historyczno-społecznych i psychologicznych po filmy rozrywkowo-sensacyjne.

Dinu Cocea, autor serii „Hajduków", chciał te najbardziej skrajne tendencje zawrzeć w jednym obrazie. Znalazło się tu zatem dla sensacji i romansu również tzw. tło historyczne, bardzo pobieżnie zresztą charakteryzujące skomplikowaną sytuację społeczno-polityczno-militarną Rumunii latem 1944 roku, są autentyczne zdjęcia kronikalne z fragmentami przemówień Hitlera, a nawet z nalotów lotnictwa amerykańskiego na stolicę. Powraca też stale sprawa tzw. arbitrażu wiedeńskiego i przyznania wtedy Węgrom — pod dyktatem brunatnego Berlina — Transylwanii. Wszystko to świadczy, że historia ma być w „Operacji Dąb" naprawdę obecna.

Ale temperament autora awanturniczych historii hajduckich poniósł reżysera. Istniejący naprawdę plan „Margareta II", którego wydarcie Niemcom musiało stanowić dla planowanego powstania zadanie istotne — stał się tylko rekwizytem powodującym szereg dziecinnych działań dzielnego i przystojnego kapitana. Zjawia się on zawsze wtedy, gdy Niemcy mówią beztrosko o sprawach tajnych, wkrada się do gabinetów, zakłada prymitywne podsłuchy, otwiera sejfy. Nieuchwytny i uśmiechnięty zdobywa na dodatek serce pięknej skrzypaczki, obiektu daremnych, oczywiście, starań generała hitlerowskiego, niewiarygodnie, niestety, lekkomyślnego. Bezpośrednim przeciwnikiem kapitana jest fanatyczny major niemiecki, który najniespodziewaniej reprezentuje w tym gronie powikłania psychologiczno-erotyczne z całkiem jeszcze innego filmu. Obaj spotykają się na końcu w dość umownej bitwie czołgów, w trakcie której elegancki kapitan Udrea, wyskakując z płonącej maszyny, nie zapomina wszakże o wzięciu kurtki. Jest też komunista Toma, jedyna postać naprawdę sympatyczna, ale tak bez skazy, że od razu wiadomo: symbol rodzącej się przyszłości. Kocha się on w siostrze kapitana, co powoduje, że walce partii i armii o wspólną sprawę towarzyszy niechęć zupełnie prywatna ich przedstawicieli.

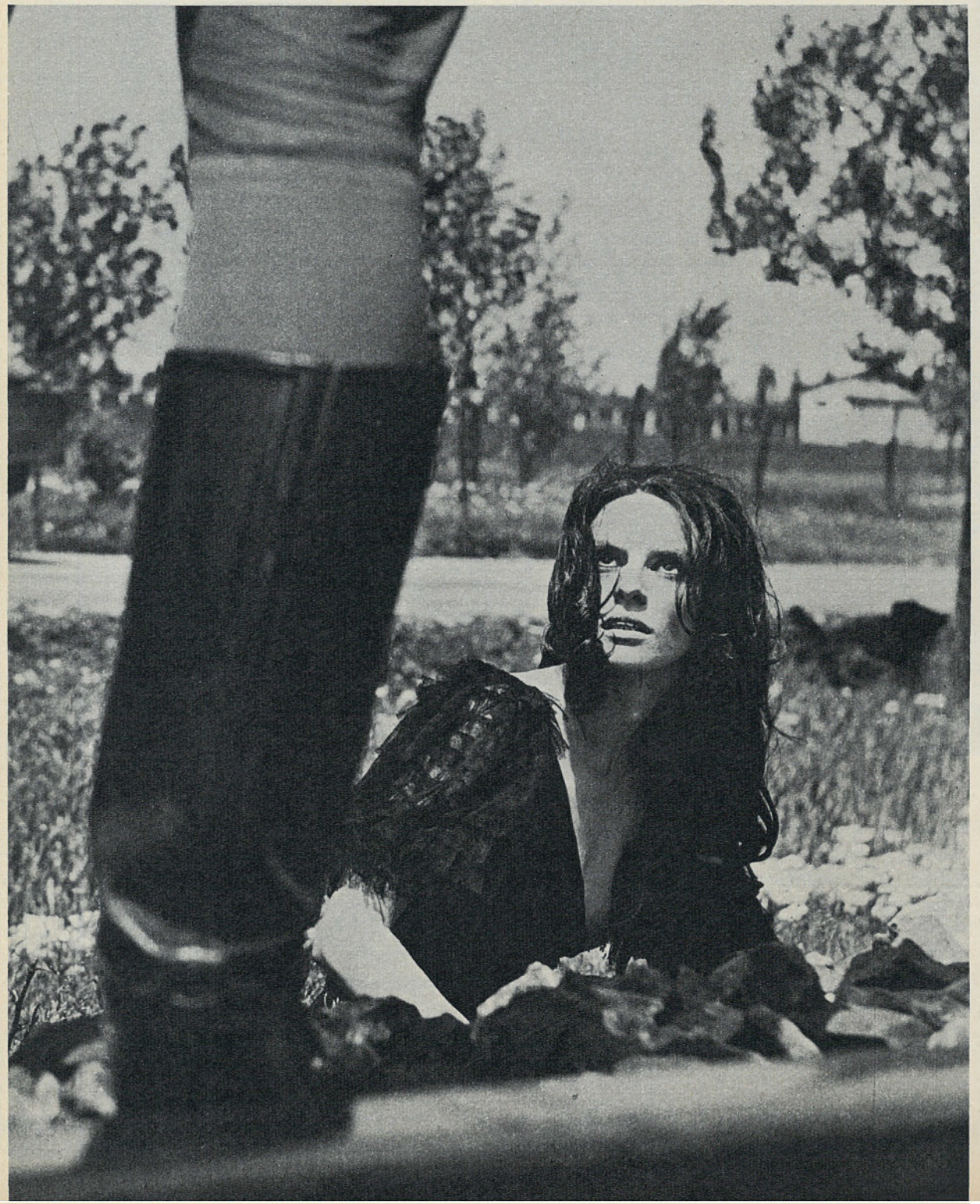
W cocktailu tych intryg między sześcioma osobami — nagła mowa Hitlera na dokumentalnej taśmie to wtręt równie dziwny, jak końcowy napis, stosowny dla filmu historycznego. Można i tak, ale po co?

CEZARY WIŚNIEWSKI

Co kraj — to obyczaj, co obyczaj — to inny typ humoru, inny procent humoru w podejściu do życia, inne źródła humoru w filmie. U Czechów procent ów jest szczególnie wysoki, niemal w każdym utworze docierającym do nas ze Studia Barrandov znaleźć można kpinę lub żart, ironię lub satyrę. Tym razem otrzymaliśmy z Barrandova komedię, tym razem — autentyczną beczkę śmiechu.

Otóż wiejski traktorzysta wyrusza do „Złotej Pragi", gdzie pracować ma jako mechanik w stacji obsługi samochodów. Podróż zaczyna się od spotkania z magikami, którzy za drobną opłatą obdarzają go horoskopem. Cóż z tego, że nasz bohater kończył szkoły i światopogląd ma raczej racjonalistyczny — przecież to nie żadne tam przesądy czy cygańskie wróżby, a prawdziwy, naukowy „kondycjogram" z komputera, rozgraniczający kolejne dni na dobre, złe i fatalne. Młody człowiek szybko odkrywa, że komputer ma rację, po czym, oczywiście, nastawia się na przyszłość pod kątem wyroczni i działa już ściśle według jej wskazań.

Strzelać do „Horoskopu szczęś-



CZEKAJĄC NA EGZORCYSTĘ

NIE UJDZIE CI TO PŁAZEM! (Soldat Duroc, ça va être ta fête). Reżyseria Michel Gérard. Wykonawcy: Pierre Tornade, Robert Webber, Régis Porte, Nathalie Courval i inni. Francja-Włochy, 1975

Część naszego repertuaru, choćby film „Nie ujdzie ci to płazem!" można skomentować krótko i po wsze czasy następującym dwuwierszem:

Chociaż dobrych filmów krocie,
Sprowadzamy chętniej knocie.

W pierwszym wierszu zapewne przesoliłem, w drugim — nie dosoliłem. Bo to arcyknot. Nie ma nawet reklamowanego „humoru koszarowego"; człowiek w ponurym otępieniu bezskutecznie czeka, kiedy — choćby głupio — raz zarechocze. W czołówce nazwiska obce i obojętne, jak spis poborowych z Kaczego Dołu.

O czym tu pisać? Że kulturę należy dźwigać, nie pogrążać? Że skoro mamy rocznie na ekranach tylko 200 nowych filmów, należy stosować pewne kryteria wyboru?

Dwie okoliczności są tu szczególnie jaskrawe. „Nie ujdzie ci to płazem!" wyprodukowano w roku 1975 i już na naszych ekranach; inne filmy, bardzo dobre lub dobre, często wcale lub z wieloletnim opóźnieniem. Po drugie: „Nie ujdzie ci to płazem!" ma w Polsce światową premierę, ponieważ wszyscy zagraniczni dystrybutorzy zrezygnowali jak dotychczas z tego potworka.

Jedno mnie w tym przeraża. Ten tajemniczy talent, który na śmietnikach kina pozwala „odkryć" takie właśnie twory, a przeoczyć dziesiątki dobrych filmów. Czort przebrał się za komisję kwalifikacyjną i ogonem układa repertuar. Skoro się czort zadomowił, może pojawi się za nim egzorcysta?

ALEKSANDER LEDÓCHOWSKI

cia" z armat? Wytaczać argumenty, że bohater jest postacią statyczną, że film nie stanowi nowego słowa w historii gatunku? To wszystko staje się nieważne wobec ładunku wesołości, jaki ten film niesie. Rzeczywiście, niewiele w nim nowego. Ale doświadczony reżyser, Oldřich Lipský, rozgrywa kolejne sytuacje bardzo sprawnie i z wdziękiem. I kiedy, w drugiej połowie „Horoskopu" zaczyna leciutko słabnąć tempo i obniżać poziom humoru, jesteśmy już rozbawieni do tego stopnia, że wyhamować się nie sposób.

Czechow powiedział, że śmiejemy się z tego, czego nie rozumiemy albo z tego, co jest po prostu śmieszne. W tym wypadku nie ma wątpliwości: skutki awarii komputera są po prostu śmieszne.

JACEK TABĘCKI

ŚMIESZNE SKUTKI AWARII KOMPUTERA

HOROSKOP SZCZĘŚCIA (Jáchyme, hod ho do stroje!). Reżyseria: Oldřich Lipský. Wykonawcy: Luděk Sobota, Marta Vančurova, Věra Ferbasová i inni. Czechosłowacja, 1974

W Ameryce i gdzie indziej

Jesteśmy ciekawi, ale nie lubimy ciekawych. W swoich domach wieszamy firanki, zasłony, zazdrostki i różne inne szmaty, żeby nas nikt nie podglądał, a dziurki od klucza zatykamy watą. Jednocześnie marzymy o tym, by domy naszych sąsiadów i wszystkie inne domy były ze szkła, przezroczystego jak źródlana woda. Ot, choćby po to, by zobaczyć kto kiedy dłubie w nosie, w jakiej sprawie i dlaczego. Wydrzeć komuś jakąś tajemnicę, choćby to była głupia tajemnica, obedrzeć z krawata, oficjalnej maski, sławy, tytułu naukowego, fałszywego uśmiechu. Wiedzieć, co myśli naprawdę ktoś z drugiej strony kawiarnianego stolika. Ba, umrzemy w nieświadomości, ale starać się trzeba.

* * *

Od kilku, kilkunastu lat w filmie dokumentalnym — kinowym, ale bardziej telewizyjnym robią karierę tzw. portrety. Specjalizuje się w tym telewizja włoska: portrety Antonioniego, De Siki, Fellini miał już ich parę. W Polsce było Ziarnika „Na planie" — o Wajdzie i „Szkic do portretu reżysera" — o Hanuszkiewiczu. Wydrzeć tajemnicę twórczości. Wydrzeć tajemnicę sukcesu. Telewizja robi co może, aby z kogoś oficjalnego wydrzeć co nieoficjalne. Te wszystkie cykle — „Sam na sam" (co za obłuda w tytule), „Wszystko za wszystko", „100 pytań" itp., te cykle służą temu samemu celowi. Wyciągnąć z dziurki od klucza kawałek waty, podpatrzyć, przeniuchać co za drzwiami, wyciągnąć od kogoś kawałek jego duszy.

Skryta kamera w końcu przydała się na niewiele, więc teraz nowa moda — przygwoździć pytaniami, wytestować, wycisnąć ostatnie soki z faceta, nie po to — koniecznie — by się skompromitował, ale by się wyspowiadał: Wajda, Bryll, Niemen, Startek, Szajna, Lem. Artysta i poeta, dyrektor od wyrobów precyzyjnych i od PGR.

Zobaczyć, co niewidzialne, usłyszeć, co niesłyszalne.

Mowa. Ale kto jest szczery, a kto szczerość tylko zagrać potrafi?

* * *

Janusz Kidawa zrobił film pt. „Myśli z daleka", ten film traktuje o występach Zespołu Pieśni i Tańca „Śląsk" w USA i Kanadzie. Co by Państwo sobie życzyło w takim filmie zobaczyć? Oczywiście, sukcesy. Prawidłowo. O sukcesach między innymi ten film traktuje również, ale jest tu nadzwyczaj mało obrazów rozentuzjazmowanej widowni i także niewiele pieśni, tańca i kolorowych strojów, jest natomiast dużo tańca w garderobie: zdejmuj strój śląski, włóż krakowski, włóż rzeszowski, góralski, dziś występy na bokserskim ringu, garderoba w garażu pod ziemią, więc jeszcze bieganie po schodach, impresario oszczędny, diety, tycie, tyciuchne, robota wściekła, narastający konflikt między sukcesem a jego ceną, narastające zmęczenie i nostalgia. Ameryka, Ameryka, fascynujący kraj, z każdym dniem wściekłej pracy mniej bogaty, już prawie obrzydły, byle prędzej do Koszęcina. Ale to nie jest przecież tak zwany reportaż zza kulis.

* * *

Kidawa zrobił nadzwyczaj udany portret pewnej zbiorowości, jak to się zwykło mówić — zintegrowanej, zintegrowanej wspólnym wysiłkiem, wspólnym zmęczeniem, wspólnotą ambicji i marzeń powrotu. Garderoba w garażu, eleganckie recepcje, liczenie centów, jakże często naiwne diagnozy amerykańskiego stanu rzeczy, ale to wszystko w tym filmie jest chyba bardzo szczere i autentyczne — choć w tym filmie nie ma ukrytej kamery, ani testowania obiektu przez grono wściekłych intelektualistów i przeróżnych mądrali, którzy intelektualistów udają z racji zawodu wyuczonego lub też zawodu uprawianego.

* * *

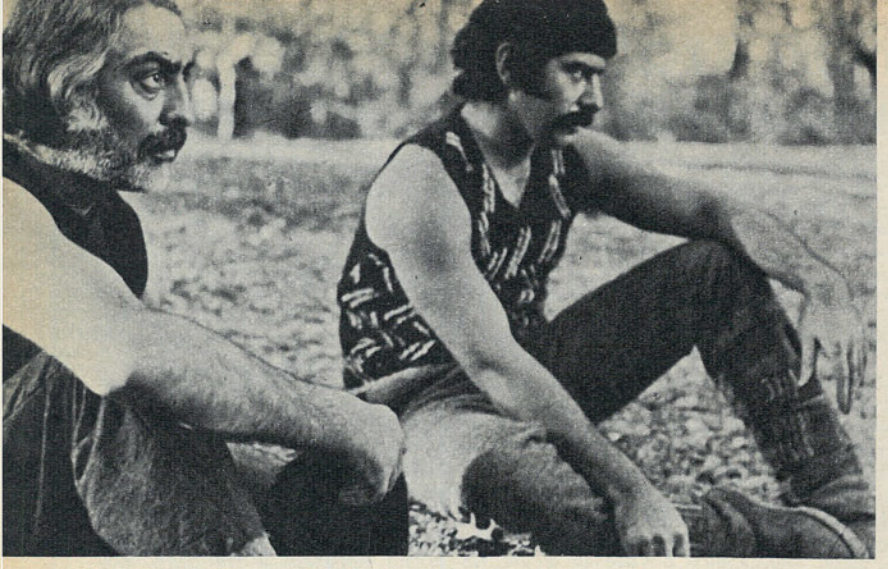
A swoją drogą to chyba posiadłem tajemnicę samego Kidawy, który potrafi z równą swobodą robić znakomite filmy jak i różne knoty. Dać Kidawie tzw. temat odpowiedzialny, słuszny, poważny, interesujący — 50 na 100, że go położy. Dać Kidawie kamerę, puścić wolno między ludzi albo między wróble — a zrobi film, o jakim filozofom się nie śniło. Pamiętacie Państwo „Pierwszą zmianę"? albo „Anatomię miasta"? Albo „Sam wśród ptaków"?

* * *

Rozumiem doskonale — po tym filmie — ten „Śląsk", choć sam nie śpiewam, a tańczę wyłącznie tango, flamenco, boogie-woogie; rock and rolla oraz walca dżygitów z podnóża Kaukazu.

Kiedy Wasz Arcitenens był młodziutki, wystarczyło mu dać dwa dolary oraz paszport na wszystkie kraje Europy i poza Europą, a już siedział w samolocie albo na jakimś trampie. Teraz Wasz Arcitenens w wyjazdach służbowych przebiera — owszem, Otwock, albo Czerniaków, co najwyżej Praga Czeska, ale tylko na pełne diety. Piwa spokojnie, bez nostalgii, napić się „U Kalicha"; tam, gdzie muchy obsrywały portret najjaśniejszego pana, gdzie rządził Palivec, znany grubianin.

Arcitenens



„Ghazal", reż. Massaud Kimiai (Iran)

FESTIWAL W TEHERANIE

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

CENA PRZEBOJU

OD SPECJALNEGO WYSŁANNIKA

Festiwal teherański mógłby, choćby ze względu na geografię, stać się miejscem konfrontacji Wschodu z Zachodem. Nie doszedł jednak do skutku planowany wielki przegląd filmów krajów arabskich — impreza pozostała więc, jak wiele innych, prezentacją wybranych dzieł światowego kina.

W konkursie współzawodniczyły filmy dość przypadkowe, często te właśnie, które nie zdążyły na inne festiwale. Natomiast przeglądy specjalne odbywające się w kilku teherańskich kinach, obleganych przez studentów, zgromadziły dzieła już renomowane, legitymujące się nagrodami, dyskutowane. A jakby dla porównania zorganizowano jeszcze przeglądy autorskie. Chaplin, Antonioni, Truffaut: różne epoki kina, różne „charaktery pisma", każdy po swojemu imponujący konsekwencją. Żywa wykładnia tezy, że przemijają tylko filmowe mody, ale nie indywidualności artystyczne. Chociaż... Przy całym podziwie dla geniuszu Chaplina trzeba stwierdzić, że jego późne filmy świadczą o niebezpieczeństwach zbyt dalekiego odsunięcia się od żywego nurtu kina. Ogląda się je jak anachronizm, choć szlachetny i wzruszający.

Ale czy tak łatwo wskazać, którędy przebiega żywy nurt kina? Zestaw kilkudziesięciu filmów na festiwalu teherańskim skłania do odpowiedzi, która nie tak dawno byłaby herezją: poprzez kino komercyjne. Stanowczo to pojęcie, kojarzące się tylko z handlem, jest już za ciasne. Mieszczą się w nim przecież filmy, które rzeczywiście docierają do szerokiej publiczności, które są chlebem i solą kina. A więc i dzieła znaczące, które połączyły to, co popularne z tym, co artystyczne i myślowo nowatorskie. Nie jest dziś problemem zrobienie filmu „awangardowego": mecenasów nie brakuje, funkcjonują sprawnie systemy finansowych zapomóg, często wyklucza się z góry konieczność rozliczenia z widownią. Tak rodzi się „kino prób" egzystujące na festiwalach. Te dziwne filmy belgijskie, szwajcarskie, kanadyjskie, w których młodzi, niedbale odziani ludzie z wyrazem zdecydowania na inteligentnych twarzach zasiadają, aby dokładnie przedyskutować (ku przerażeniu widza) drażliwe problemy naszej współczesności... Przesadzam. Niewątpliwie jest w „kinie prób" wiele żarliwości, niewątpliwie wyprzedza ono i w jakimś stopniu inspiruje filmy komercyjne. Ale chyba zbyt ostentacyjnie skazuje się dziś na ascezę. Kiedy Duńczyk Jørgen Leth każe aktorom wielkorotnie nazywać te proste, codzienne czynności, które właśnie wykonują (np. „ja siadam na krześle"), trudno oprzeć się zniecierpliwieniu. „Jestem poetą i lubię repetycje" — powiada reżyser. Jego film („Dobro i zło" — Det gode og det onde) skupia w sobie najbardziej typowe cechy kierunku; ci młodzi twórcy jakby zwątpili w siłę obrazu.

Z ulgą ogląda się potem wizualne ekstrawagancje Kena Russella. Oto drugi biegun współczesnego kina: wrzaskliwa, szokująca, często tandetna „Lisztomania". Filmowy cyrk, nietrudno jednak wyłuskać z tej kakofonii obrazów interesującą myśl. Russell odsłania z obsesyjnym uporem korzenie faszyzmu w sztuce romantycznej. Przy okazji kpi bezlitośnie z celebracji, z jaką odnosimy się do tradycji epoki romantyzmu. Że posługuje się w tym celu gipsowymi phallusami, błazenadą, że z Liszta robi pop-idola, a z Wagnera wampira? Można tego przesłania nie traktować poważnie, ale należy zastanowić się nad siłą

ciąg dalszy na str. 20

„Nie taki znów zły", reż. Claude Goretta (Szwajcaria)

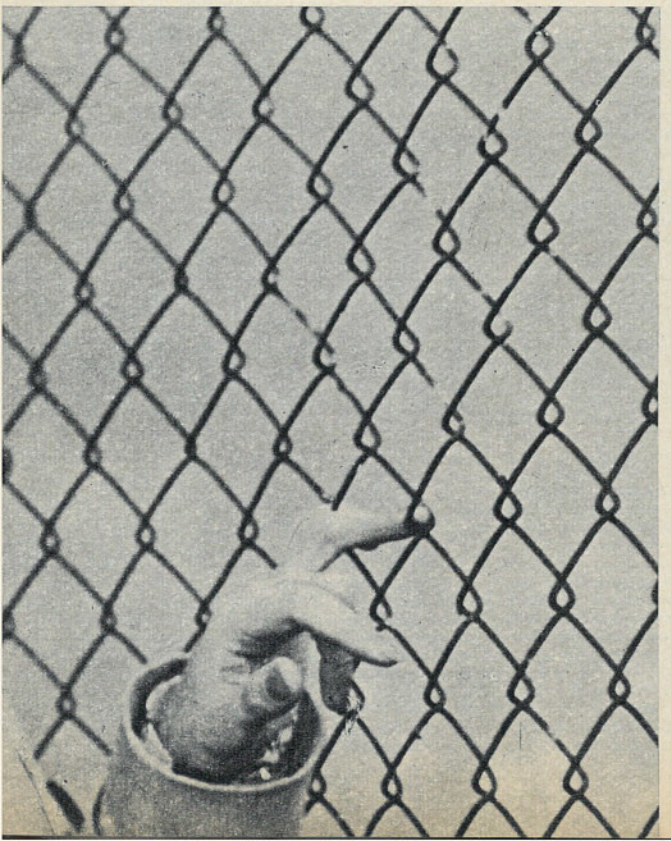
„Bilans kwartalny", reż. Krzysztof Zanussi (Polska)

„Pierwsza jaskółka", reż. Nana Mczedlidze (ZSRR)

„Porwani zrządzeniem losu", reż. Lina Wertmüller (Włochy)

„Lisztomania", reż. Ken Russell (W. Brytania)

„Dobro i zło", reż. Jørgen Leth (Dania)



JOHN WAYNE: western się nie starzeje

Przez kilka ostatnich lat John Wayne nie cieszył się zbytnią popularnością w Stanach Zjednoczonych. Uchodził nie bez powodu za rzecznika idei konserwatywnych; nazywano go czołowym reakcjonistą Hollywoodu. Dziś — zapewne pod wpływem mody retro — sytuacja zaczyna się zmieniać. Wzrastająca popularność klasycznych filmów Johna Forda i Howarda Hawksa sprawia, że publiczność ponownie zainteresowała się ich aktorem. Kwartalnik „Film Heritage" zamieścił obszerny wywiad z Johnem Wayne.

● *Ma Pan opinię aktora, który gra wyłącznie bohaterów silnych, niezniszczalnych i nieskazitelnych.*

— To nieprawda. Zawsze dążyłem do tego, by mój bohater był postacią charakterystyczną. Zaczęło się to w latach trzydziestych, gdy w westernach królowali Tom Mix, Buck Jones i Tim McCoy. To oni byli bohaterami bez skazy. Nosili białe kapelusze i białe rękawiczki; wychodzili przed kamerę i czekali, by jakiś czarny charakter rzucił w nich krzesłem lub butelką. I zawsze zachowywali nienaganne maniery. Ze mną było inaczej. Mój ojciec powiedział mi kiedyś: jeśli już wdajesz się w jakąś bójkę, to przynajmniej zrób wszystko, by zwyciężyć. Gdy zacząłem grać w westernach, nie chciałem ubierać się w widowiskowe kostiumy. Postanowiłem nosić dżinsy. Poza tym w bójkach odpłacałem mym przeciwnikom pięknym za nadobne. Gdy sytuacja stawała się krytyczna, chwytałem krzesło i waliłem gdzie popadło. Ostrzegano mnie, że stracę przez to popularność. Tymczasem ludziom się to podobało.

Potem przyszły filmy gangsterskie, bohaterami kina stali się zawodowi mordercy. Ludzie stracili serce do westernów. Ale ja grywałem w nich nadal. Chyba dlatego, że mój bohater zawsze miał różne wady — i nigdy ich nie ukrywał. Dziś bardzo modne jest słowo „antybohater". Więc tylko przypomnę, że trzydzieści lat temu grałem w „Rzece Czerwonej". Był to remake filmu „Bounty", tyle że przeniesiony w scenerię westernu. Grałem tę samą rolę, którą uprzednio zagrał Laughton.

● *Dzięki jakim środkom aktorskim osiągnął Pan popularność?*

— Nie wiem, czy warto mówić o takich szczegółach. Widzi pan, gra w filmie ma w sobie coś z konwersacji towarzyskiej. Po prostu: siedzę z jakimś facetem przy stole i rozmawiamy. Jeśli zacznę się zgrywać, mój rozmówca to zauważy. Oczywiście, zawsze mogę powiedzieć: — Przepraszam, muszę wyjść do toalety — potem wracam i zaczynam rozmowę z kimś innym. Ale wtedy mój sąsiad z przeciwka przestaje ze mną rozmawiać, natomiast zaczyna mi się przyglądać. Znaczy to, że straciłem z nim kontakt.

Dobra gra aktorska — to przede wszystkim naturalność. Ale żaden aktor nie potrafi być naturalny. Gdyby zachowywał się na ekranie tak, jak zachowuje się w życiu, jego film byłby nudny. Naturalności ekranowej trzeba się uczyć — jak wszystkiego innego.

Wyjaśnię to na najprostszym przykładzie. Jak pan wie, aktor nie może mówić swej kwestii dialogowej bez zatrzymania. Musi na chwilę zamilknąć, zawahać się, odchrząknąć itp. Przekonałem się, że tych pauz nie należy robić między zdaniami. Nie powinienem mówić w ten sposób: — Myślę, że trzeba pojechać do miasta. (Pauza, milczenie). Tam się spotkamy i pogadamy. — Jeśli zamilknę po tym pierwszym zdaniu, zainteresowanie widowni natychmiast zacznie zanikać. Powinienem raczej powiedzieć to tak: — Myślę, że... (pauza, wahanie) trzeba pojechać do miasta, tam się spotkamy i... (pauza) pogadamy. — Taki sposób podania tekstu brzmi bardziej prawdopodobnie, wiarygodnie.

● *Przywiązuje Pan dużą wagę do wiarygodności swych filmów.*

— Oczywiście. Jeśli nie ma wiarygodności, nie ma powodzenia. Oczywiście, dużo zależy od tematu, fabuły, od roli. Dziś jestem w takim momencie kariery zawodowej, kiedy trudno znaleźć odpowiednią rolę. Nie chciałbym popełnić błędu, który chyba popełniał Cooper: grywał z partnerkami znacznie młodszymi od siebie. Nawet najlepszy aktor nie wypadnie w takiej roli przekonywająco. Od czasu „Samotnego detektywa McQ" zagrałem tylko w dwu filmach. Najpierw był „Brannigan", teraz ukończyliśmy western „Rooster Cogburn". Scenariusz nie był najlepszy, ale moją partnerką jest Katharine Hepburn. Jest to znakomita aktorka, mieliśmy wiele świetnych scen — więc jestem dobrej myśli.

● *Grał Pan w wielu westernach. Co Pan sądzi o przyszłości tego gatunku? W filmie „Człowiek, który zabił Liberty Valance'a" Pański bohater ponosi klęskę życiową, po czym umiera. Jego śmierć ma sens symboliczny. Czy nie sądzi Pan, że świat westernu, jego tradycje, motywy, jego bohaterowie — że wszystko to odchodzi w niepamięć?*

— Trudno mi się z tym zgodzić. Kilka lat temu wystąpiłem w westernie „Synowie szeryfa". Film miał wiele wad. Scenariusz był niedopracowany, realizacja dość niedbała. Ale przecież sama historia się nie zestarzała. Można by ją dziś sfilmować na nowo. Akcja filmu „Bounty" toczyła się w wieku XVIII, akcja „Rzeki Czerwonej" — sto lat później. Mogę sobie bez trudu wyobrazić film, który przeniósłby tę samą fabułę do współczesności. Po prostu ludzka natura nie zmienia się tak szybko.

● *Ale zmienia się świat, w którym ludzie żyją.*

— To nie świat się zmienia, tylko metody rządzenia. Pięćdziesiąt lat temu królowała teoria ekonomiczna Keynesa. Dziś wypiera ją socjalizm. Zmiana ogromna; ale czy pan sądzi, że równie szybko zmienią się ludzie? Zaproponowałbym panu następujący eksperyment: niech pan zbierze w jakimś pokoju dwudziestu ludzi i da im po dolarze. I niech pan wróci za jakiś czas. Jestem przekonany, że jeden z nich potrafi wyłudzić większość tych pieniędzy od całej reszty. Po prostu chciwość jest jedną z głównych sił napędowych natury ludzkiej. Na szczęście — nie tylko chciwość. Jest jeszcze coś takiego jak solidarność, Ludzie gotowi są pomagać sobie wzajemnie, gdy sytuacja naprawdę tego wymaga.

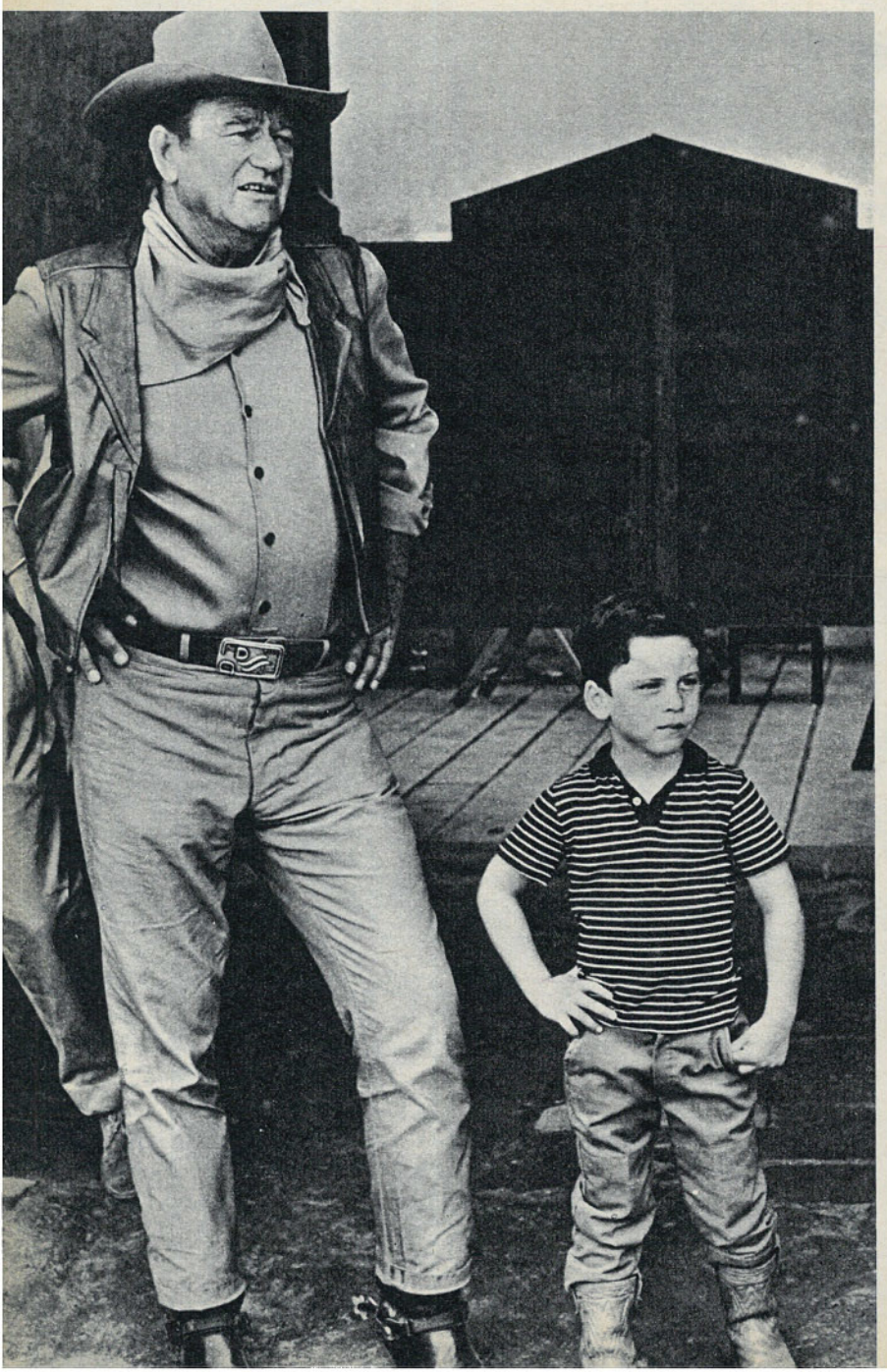
● *Twierdzi Pan, że chciwość jest główną siłą napędową natury ludzkiej. Z drugiej strony — wierzy Pan w ludzką solidarność. Czy nie ma w tym sprzeczności?*

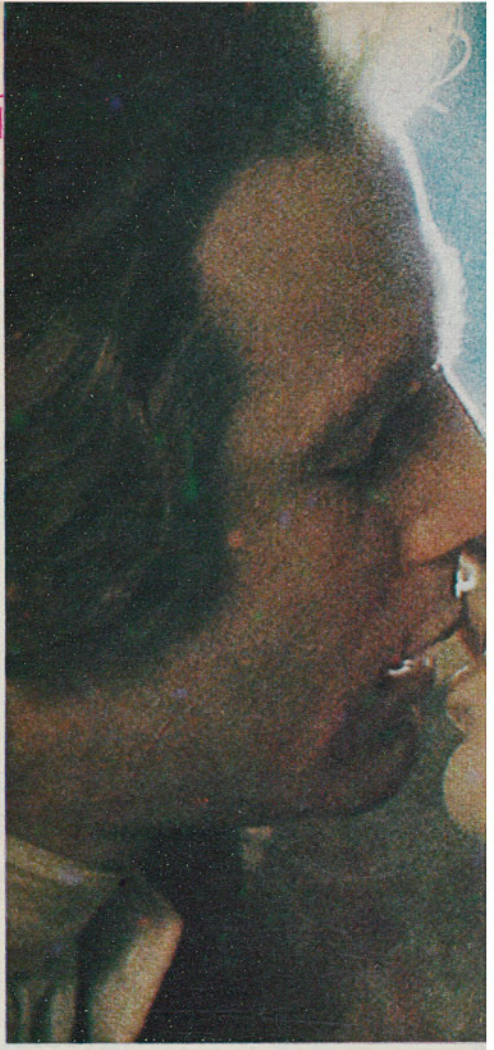
— Nie. Wiele ostatnio mówi się i pisze o tym, jak nisko człowiek potrafi upaść. A jednak sądzę, że ogromna większość ludzi nie traci nadziei, podobnie jak ja.

● *Czy jest Pan optymistą?*

— Tak. Co by nam pozostało w życiu, gdybyśmy stracili optymizm!

John Wayne z wnukiem





Marisa Berenson i Ryan O'Neal

Marisa Berenson

Afryka i Brazylia

NAGRODY IM. SA

Nagroda im. Georgesa Sadoula przyznawana jest pierwszemu, czasem drugiemu filmowi reżyserów dokumentalistów lub fabularzystów. Zwykle otrzymuje ją film francuski i zagraniczny, ale w tym roku ukoronowano nią trzy filmy afrykańskie: „Syn innego" (reż. Dikongue Pipy z Kamerunu), „List wieśniaka" (reż.

Safi
wość
hona
film
ky'eg
liwe
mu z
Żade
nie

ALBUM Z OBRAZAMI

Stanley Kubrick pracował nad filmem dwa lata. Nie dopuszczał na plan dziennikarzy, nikomu nie pokazywał gotowej kopii aż do momentu grudniowej premiery. Wiadomo tylko było, że „Barry Lyndon" jest ekranizacją powieści Williama M. Thackeraya z roku 1844, którą słynny historyk literatury angielskiej, George Sampson, określił jako „pracę bardzo zręczną i bardzo niesympatyczną". Realizacja pochłonęła 11 milionów dolarów, rolę tytułową zagrał Ryan O'Neal („Love Story"), jego partnerką jest modna dziś modelka, Marisa Berenson. Premiera oczekiwana była ze zrozumiałym zainteresowaniem, ale nie wywołała entuzjazmu. *Czy pamiętacie tę zagadkową scenę z końca „Odysei kosmicznej"* — pisze złośliwie Jack Kroll w „Newsweeku" — *kiedy to astronauta przenika kontinuum czasowo-przestrzenne, aby znaleźć się w osiemnastowiecznej komnacie? Teraz już wiemy, co to znaczy. To był — początek nowego filmu Kubricka.* Akcja „Barry Lyndona" rozgrywa się bowiem w czasie Wojny Siedmioletniej i ukazuje przygody młodego awanturnika, który za wszelką cenę pragnie zrobić karierę. W powieści potraktowany został z ironią; swoją spowiedź spisuje w więzieniu, umierając na suchoty. Kubrick pozbawił wersję filmową tej ramy, nie zdobywając się na jednoznaczną ocenę moralną poczynań bohatera.

Jest to rodzaj anty-„Toma Jonesa", w którym bohater przedstawiony został w tym samym stopniu jako łotr, co postać sympatyczna — stwierdza recenzent. Także wizja osiemnastego wieku pozbawiona jest witalności. Kubrick cofa się przed ukazaniem skrajności tej burzliwej epoki. Świadom zarówno jej okrucieństwa jak i rozwiązłości, wybiera jednak inny klucz: estetyczny. Jego filmowi nie można odmówić niezwykłego piękna plastycznego. Dzięki zastosowaniu nowych soczewek obrazy operatora Johna Alcotta przesycone są złotym blaskiem, a sceny z Marisą Berenson wydają się ożywionymi płótnami Gainsborougha. Album z obrazami — i to znakomitymi, ale chyba nic więcej. *Już czas, aby Kubrick wrócił na ziemię* — pisze Jack Kroll — *porzucając przestrzeń kosmiczną, w której przyszłość i przeszłość są jednakowo odległe.*

Catherine Deneuve

GWIEZDNY PYŁ

— Zamknijcie oczy, czytelnicy, i przywołajcie w pamięci obraz Catherine Deneuve — **pisze w „Le Nouvel Observateur" Michel Grisolia.** — Będzie to zawsze ta sama klisza: postać piękna, dystyngowana, zimna. Dobrze ułożona. Wysmukła, gdy patrzeć na nią z daleka, o wiotkiej sylwetce i czystym profilu. Czy jest taka? W pewnym sensie, ale nie tylko.

Gra w filmie „Dzikus" (Le Sauvage): w historii wymyślonej przez Jean-Paul Rappeneau i Jean-Loup Dabadie; jest Francuzką z paszportu, Amerykanką z gestu. Porusza się jak Katharine Hepburn, może Irène Dunne. Denevue i Rappeneau, po wspólnym sukcesie, jakim było „Życie zamku", chcieli pracować razem. Catherine mówi: *Rappeneau? Tak, to wcielona drobiazgowość. Przez cztery lata, w samotności, cyzelował partyturę filmu.* Jest trudna do odtworzenia. To żar wyspy na Morzu Karaibskim, rytm, flora i fauna. Catherine: *Nie mówmy o tym. Być aktorem, to być sportowcem. Publiczność powinna widzieć tylko rezultat. I — jeśli to możliwe — wdzięk.*

Wdzięk. Tak, właśnie to. Ma go zawsze. W sobie i wokół siebie. Czy udało się komuś skłonić ją do wystąpienia w złym filmie? Nikomu. Otrzymała czterokrotnie Nagrodę im. Louis Delluca, Złotą Palmę w Cannes, Złotego Lwa w Wenecji.

Czy jestem gwiazdą? Śmieje się. *Jestem najwyżej gwiezdnym pyłem na niebie. Gwiazdy kina to już historia, która minęła.* Skoro tak, zrozumiałe, że nieczęsto udziela wywiadów i nie pojawia się w telewizji. *Nie powinno się nadużywać potencjalnej ciekawości publiczności. Jest ona równie krucha, jak konsystencja aktora.* Gdy się jej mówi, że jest wielką aktorką, sprawia jej to przyjemność, ale nie porusza żywiej. *Porusza mnie bardziej krytyka. Jest ciekawsza. Niestety.*

Krytyczna wobec siebie, nie powtarza drugi raz tej samej postaci. Może być czarownicą w „Kobiecie w czerwonych butach" (La femme aux bottes rouges) Buñuela-syna lub śpiewaczką w „Zig-Zig" László Szabó. George Cukor, ten Pygmalion Hollywoodu, nic z nią nie zrealizował, choć powinien, gdyż powiedział: *Ma nieprawdopodobną władzę nad ludźmi. Jej romantyzm przebija nawet w rolach najbardziej okrutnych i gwałtownych, sama nie zasklepia się w jednym gatunku aktorskim.*

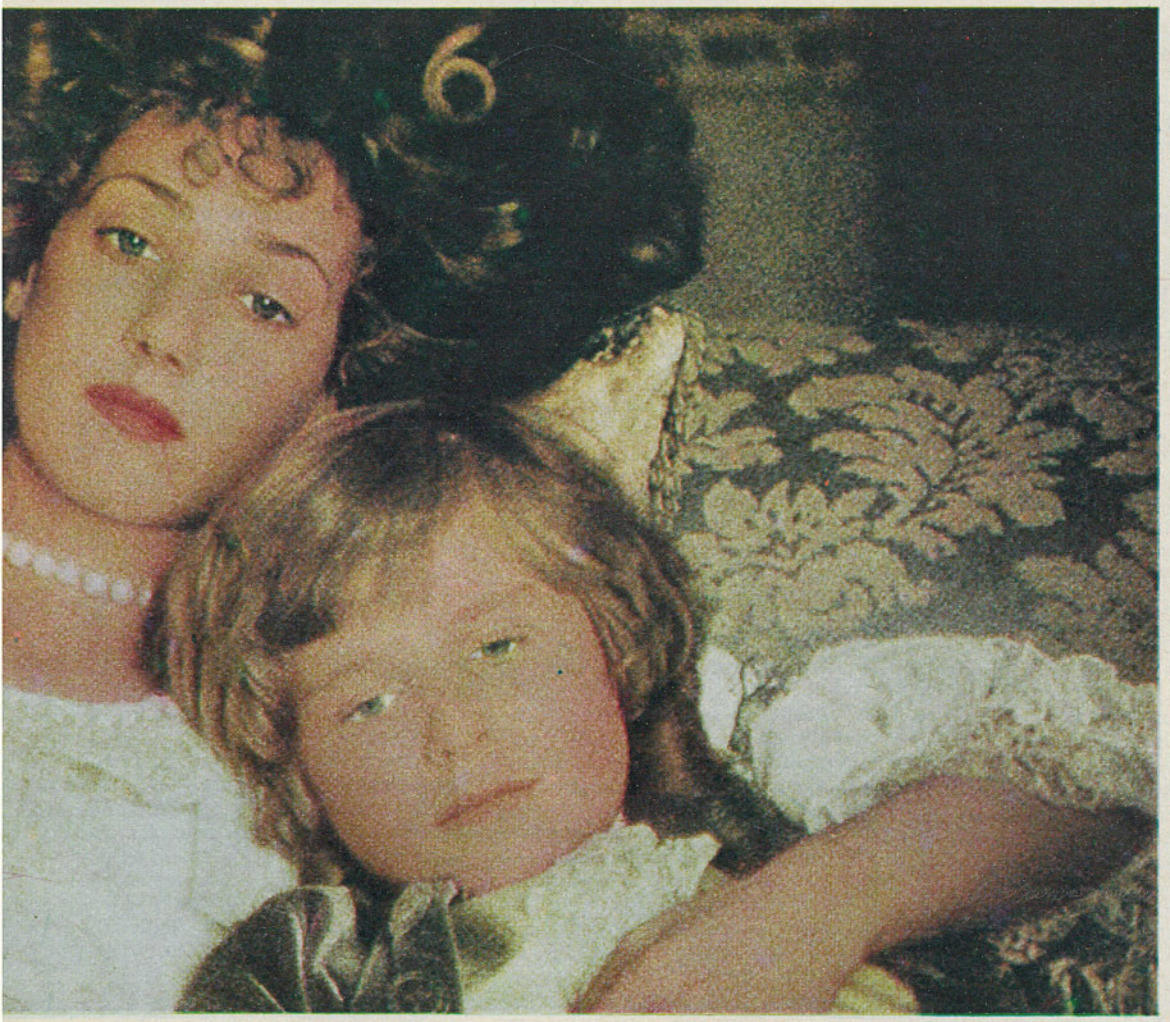
— Rozwija się i zawsze wyprzedza wyobrażenie, jakie mają o niej widzowie — **pisze Grisolia.** — Potrafi być naiwna i perwersyjna, łączyć dezynwolturę ze śmiesznością, ale nie zgadza się na rolę kobiety-przedmiotu. *Byłoby to moim największym upokorzeniem. Muszę zachowywać czujność, ponieważ kino jest zawsze trochę mizoginiczne.*

To, co z siebie daje na ekranie, to jej marzenia. *Zaczyna się kręcenie filmu, zaczynam marzyć. Ale naprawdę, w życiu, jestem bardzo normalna i trzeźwa.* Zyskała już miano nowej Grety Garbo. *Tajemniczość — tego się nie da wytłumaczyć. To fenomen drugiego stopnia, gdy nieznane sprowadza się do ludzkiej niewiedzy: jestem sławną nieznaną. Być podziwianą — tak, zostać idolem — nie.*

Cała Catherine, ni to zarozumiała, ni to nieśmiała wychowanka „nowej fali"; z aktorek francuskich tylko ona potrafi pogodzić pasję kina z wymogami komercji. Rola schizofreniczki we „Wstręcie". Wspomina Polańskiego: *Co za magnetyzm, co za dynamizm. Wtrącał się do wszystkiego. Wzbudziło to we mnie chęć, by postępować tak samo, by zająć się wszystkim, od muzyki do plakatu. Powstrzymałam się jednak.*

Jeszcze spotkanie z Buñuelem, jakże ważne, uwieńczone dwiema rolami: w „Piękności dnia" i w „Tristanie". *Buñuel odnalazł w „Tristanie" swoją Hiszpanię. Swoją ziemię. Wzruszenia. Gdy filmował Fernando Reya, swego aktora-fetysza, czuło się śmierć w pobliżu.*

Co sądzi o Hollywood? *Poczekalnia. Coraz bardziej pusta. Nakręciłam tam dwa filmy, jeden z nich reżyserowany przez Aldricha, który jest sympatycznym mizoginistą.* A o telewizji? *Przede wszystkim nie lubię telewizji. Wymóżdżanie człowieka. Nie ma żadnej magii.* Teatr? *Należę do pokolenia ludzi filmu. W teatrze proponują mi tylko role klasyczne, w „Otellu", w „Romeo i Julii", w „Damie kameliowej". Co więcej, krępuje mnie jedność miejsca. Wolę podobieństwo do świata, które daje kino.*



DOULA

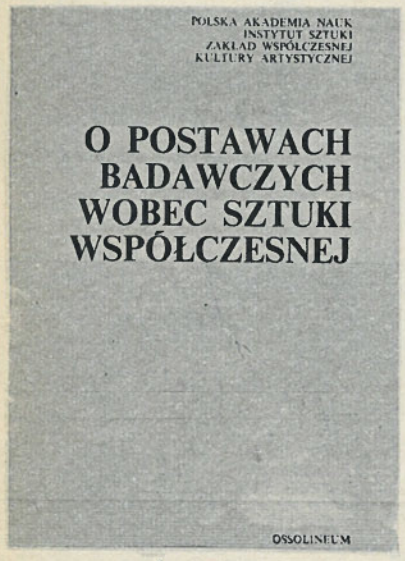
…ego z Senegalu). „Narodo-
…imigrant" (reż. Sidneya Bok-
Mauretanii) oraz brazylijski
…acema" (reż. Jorge Bodans-
Jury stwierdziło, że „niemoż-
o przyznanie nagrody żadne-
odych reżyserów francuskich.
z filmów pełnometrażowych
…wiadał wymogom nagrody".

20-minutowy „Syn innego" to opowieść o parze zakochanych z kameruńskiej wioski, którzy nie mogą się pobrać, ponieważ narzeczony nie jest w stanie zgromadzić „okupu" za swą wybrankę. Reżyser Dikongue Pipa jest poetą i animatorem zespołu teatralnego. Jego film nie cofa się przed wyrafinowanymi środkami wyrazu, ale nie traci jasności posłania.

„List wieśniaka" zrealizował Safi Faye, niegdyś tłumacz etnografa i filmowca Jean Roucha. Zaproponował widzom odwiedzenie swej rodzinnej wioski; przyjeżdża tam czarna intelektualistka z Paryża, aby uczyć dzieci.

„Narodowość — imigrant" Sidneya Bokhony to film o największym rozmachu, w dużym stopniu autobiograficzny. Bokhona poznał los emigranta, szukającego szczęścia i fortuny w wyśnionym Paryżu, narażonego nieuchronnie na konfrontację mitu z twardą rzeczywistością tego okrutnego miasta.

I wreszcie „Iracema" Jorge Bodansky'ego, dawnego współpracownika Leona Hirszmana, współtwórcy kierunku „cinema novo" poetycka, a zarazem etnograficzna opowieść, stawiająca pod znakiem zapytania mit o szybkim rozwoju ekonomicznym współczesnej Brazylii.



WOKÓŁ WARSZTATU FILMOLOGA

Przypadek — czy godna uwagi prawidłowość? Pięć spośród dziewięciu rozprawek, składających się na wydawnictwo „O postawach badawczych wobec sztuki współczesnej", traktuje o filmie, bądź egzemplifikuje swoje wywody na przykładach sztuk audiowizualnych. Wydaje się, że na ten układ pewne światło rzuca sam temat sesji naukowej, gdzie wszystkie te teksty zostały wygłoszone. Brzmiał on — „Spór o metodę w badaniach nad sztuką". W przedmowie redaktor naukowy tomu, Rafał Marszałek, stwierdza: „Wraz z przemianami w strukturze przekazu i odbioru, wraz z obocznością artystycznej i paraartystycznej ekspresji skomplikowały się problemy myśli badawczej wobec sztuki. W rozważaniach nad współczesną krytyką artystyczną podnoszono już prostolinijność zdania głoszącego, że elementarnym celem krytyki winno być sprawozdanie wrażliwego człowieka z odbioru sztuki. Temu szlachetnemu hasłu nikt się nie sprzeciwia, rodzi się wszakże pytanie, czym jest »sprawozdawczość«. W nowej sytuacji kulturowej zmienia się funkcja i słownictwo opisu".

Właśnie: przekładając uczony styl wprowadzającej wypowiedzi na język bardziej zrozumiały — łatwo dojść do wniosku, iż przedmiotem wspomnianych rozpraw jest kapitalna sprawa warsztatu — estetyka, teatrologa, wreszcie filmologa. Jak warsztat ten rzeczywiście funkcjonuje, na ile przystaje do sytuacji i przemian w sztuce filmowej, w jakim stopniu ułatwia głębsze rozumienie zachodzących w tej dziedzinie procesów, które praktycznie pozostają wciąż domeną mniej lub bardziej niezobowiązującej wypowiedzi krytycznej, gdy coraz powszechniej oczekuje się miarodajnych i sprawdzalnych naukowo diagnoz. Czy współczesne filmoznawstwo jest w stanie tym oczekiwaniom sprostać?

Interesującym odbiciem tych niepokojów, zarazem cząstkową próbą odpowiedzi na powyższe pytania jest szkic Marka Hendrykowskiego „Sztuki masowe — teoria i praktyka". Hendrykowski dotyka drażliwej kwestii: czy umiemy coś sensownego powiedzieć o kinie popularnym? Nie w stylu impresyjnym, ale w sprawdzalnym, poważnym. Mówi dalej o charakterystycznej postawie badaczy, celebrujących „dzieła wysokoartystyczne", a zupełnie lekceważących nurt „B-pictures". Przykład analizy „Tam, gdzie rosną poziomki" Bergmana służy tymczasem autorowi do skonstruowania przewrotnej tezy: arcydzieło szwedzkiego mistrza składa się z typowych komponentów „kina popularnego". Wypadnie zgodzić się z sugestią, iż pomiędzy wyżynami artystycznymi a kinem „masowym" przebiega w obu kierunkach żywa fala przenikających się wpływów, a bez wyciągnięcia stąd wniosków filmoznawstwo uprawiać będzie sztukę dla sztuki.

Trzeźwy ton znamionuje również rozprawkę Rafała Marszałka o awangardzie filmowej. Nie tylko dowodzi ona jałowości stosowania tej terminologii w stosunku do najbardziej odkrywczych nurtów kina współczesnego, ale co ciekawsze, kwestionuje dotychczasowy tryb mówienia o awangardzie minionej, zaś postawę tę autor nazywa „wygrzebywaniem wykopalisk muzealnych". Rzecz dotyczy nie tyle samej awangardy, co stylu myślenia o tradycji i współczesnej twórczości filmowej. Postawie historyków, „kawałkujących" dzieje tej sztuki i traktujących jej żywe zjawiska niczym uszeregowane eksponaty muzealne — autor ostro przeciwstawia postawę otwartą badacza, widzącego film w kontekście dynamicznej kultury.

Najpełniej problemy filmoznawstwa jako dyscypliny, która powinna służyć lepszemu rozumieniu zjawisk przeszłych i obecnych, rysuje tekst Alicji Helman „Przedmiot i metoda filmoznawstwa". Autorka daje przekonywające diagnozy słabości tej dyscypliny, która nie zdołała odpowiedzieć na dzisiejsze oczekiwania wskutek małej świadomości metodologicznej, ulegania nagłym modom i dokonywania nieustannych zwrotów, wreszcie słabego zintegrowania z kulturoznawstwem współczesnym, w imię problematycznego „kroczenia własną drogą". Cele filmologii widzi Alicja Helman w powrocie do rzetelnych badań źródłowych, historycznych, metodologicznych etc.; a także w przyjęciu jedynie słusznej wizji tej nauki — w obrębie badań nad przejawami kultury współczesnej, zwłaszcza masowej.

Jeżeli wyodrębniłem trzy prace z całego tomu, a pominąłem inne, to nie tylko z racji szczupłych ram rubryki: takie rysowanie zadań filmologów i ich warsztatu badawczego wydaje mi się po prostu wyjątkowo bliskie i trafne. Nowa orientacja — jaką bez trudu można dostrzec w stylu myślenia cytowanych autorów — zapowiada nowy etap „warsztatu filmologa", który powinien lepiej służyć także kulturze filmowej, nie tylko samej nauce. Tym zaś jesteśmy wszyscy najżywotniej zainteresowani.

WOJCIECH WIERZEWSKI

„O POSTAWACH BADAWCZYCH WOBEC SZTUKI WSPÓŁCZESNEJ". Praca zbiorowa pod red. Rafała Marszałka. Materiały sesji: „Spór o metodę w badaniach nad sztuką". Polska Akademia Nauk, Instytut Sztuki. Wyd. „Ossolineum" — Wrocław — Warszawa — Kraków — Gdańsk, 1975. Str. 92

W poszukiwaniu

— to tytuł artykułu reżysera i scenarzysty Andrieja Michałkowa-Kończałowskiego, zamieszczonego w numerze 9 radzieckiego miesięcznika „Iskusstwo Kino". Autor przedstawia tu swój punkt widzenia na najpilniejsze zadania filmu radzieckiego, w związku z podjętą przed trzema laty przez KC KPZR uchwałą o rozwoju kinematografii tego kraju. Przedstawiamy w skrócie najważniejsze tezy artykułu.

Uchwała bez wątpienia wpłynęła na znaczne ożywienie naszej kinematografii. Długa byłaby lista zrealizowanych w ostatnich trzech latach filmów stanowiących znaczne osiągnięcia artystyczne. Wyraźnej poprawie uległa atmosfera w wytwórniach; wzrosły wymagania, jakie twórcy stawiają sobie wzajemnie. Ale nie o osiągnięciach trzeba obecnie mówić, lecz o problemach jeszcze nie rozwiązanych, a rzutujących na rangę filmu w duchowym życiu narodu, na miejsce, jakie nasza kinematografia zajmuje na ekranach świata.

ZAINTERESOWAĆ WIDZA!

Historia potwierdziła słuszność drogi, którą partia prowadzi nasz naród. Jednakże przekonanie o olbrzymiej sile oddziaływania idei leninowskich nie może prowadzić do bierności. Realizacja zasad pokojowego współistnienia państw o różnych ustrojach nie tylko nie osłabiła, ale wzmogła natężenie walki w sferze ideologii. I właśnie film stanowi ważny oręż w tej walce.

Niestety, na razie nasze filmy znacznie częściej zdobywają laury na międzynarodowych festiwalach, niż znajdują miejsce na ekranach kin zachodnich. Jedną z przyczyn tego stanu rzeczy jest sama tematyka filmów radzieckich, w większości wypadków zupełnie nie uwzględniająca zainteresowań zachodniego widza. Zresztą, zainteresowań widza radzieckiego również nie znamy w dostatecznym stopniu. Cóż wiemy o problemach nurtujących widzów z różnych środowisk społecznych, różnych pokoleń? Czy potrafimy wysuwać prognozy zainteresowań społeczeństwa w przyszłości? A bez tej wiedzy, przy stosunkowo długim procesie produkcyjnym, film może się zestarzeć jeszcze zanim trafi na ekrany.

O tym, co może dać reżyserowi kontakt z widzem, przekonałem się osobiście podczas pracy nad filmem „Romanca o zakochanych". Za pośrednictwem czasopisma „Sowietskij Ekran", radia i telewizji zwróciłem się z apelem do przyszłych widzów o opinie w sprawach tematu, który miałem zamiar poruszyć. Był to kontakt niezwykle owocny. Przecież miłość — to temat interesujący każdego. Co więcej, widzowie czuli się w pewnym sensie współtwórcami filmu i ten stosunek do naszego wspólnego dzieła zachowali do dziś. Sądzę również, że bardzo pozytywną rolę w procesie sondowania opinii, gustów i zainteresowań widowni mógłby odegrać Instytut Teorii i Historii Filmu.

Musimy zawsze myśleć o zainteresowaniach widzów, badać strukturę socjalną publiczności, nie tylko w kraju, lecz również za granicą. Plany tematyczne winny opierać się na ściśle naukowych danych, a to wymaga operatywnej i elastycznej współpracy wytwórni z Instytutem. Potrafią to robić Amerykanie. Z czasopisma „Films and Filming" dowiedziałem się na przykład, jak szybko umie zmieniać tematykę swoich filmów wytwórnia AIC. Badania socjologów amerykańskich z lat sześćdziesiątych dowiodły, że 60 proc. widowni składa się z młodzieży od 12 do 24 lat, przy czym są to w większości chłopcy zabierający do kina swoje dziewczęta. Wytwórnia zaczęła więc nadawać swoim filmom szokujące tytuły, dochodząc w tym nieraz do absurdu. Albo zainteresowanie podbojem kosmosu w latach 1957—58, które natychmiast wywołało falę filmów fantastyczno-naukowych. Przy końcu roku 1965 AIC doszła do wniosku, że należy zwrócić uwagę na ostre konflikty społeczne wstrząsające Stanami Zjednoczonymi w owym okresie. Tak powstał jeden z pierwszych filmów kontestacyjnych „Dzikie anioły", który — mimo nieprzychylnych opinii krytyki — przyniósł producentowi w ciągu jednego tylko roku i licząc tylko dochody z dystrybucji w USA, aż 6 milionów dolarów.

Oczywiście, w tym szaleństwie jest metoda. Darryl Zannuck już w latach pięćdziesiątych stwierdził, że ukazywanie prawdziwego obrazu życia w Ameryce jest najlepszym sposobem uczynienia szkody komunizmowi. „Wprawdzie komunistyczni propagandziś-

ci wykorzystują często niezbyt różowy obraz życia w USA zawarty w tych filmach — powiedział — ale nie mogą ukryć, że nasze społeczeństwo jest o tym informowane, że podejmuje się środki mające na celu przeciwdziałania złu".

Naturalnie porównywanie filmu amerykańskiego z radzieckim jest bardzo umowne, bo przecież inne są nasze drogi, cele i zadania. Wracając jednak do tematyki naszego filmu należy stwierdzić, że dzieła poruszające problemy nurtujące szerokie rzesze widzów na całym świecie ukazywały się na ogół wtedy, kiedy zainteresowanie danym tematem zaczynało słabnąć. Przykładem może być film „Wspaniałe słowo — wolność", który pojawił się na ekranach dopiero wtedy, kiedy od dawna już wyświetlano w innych krajach kilka pozycji o „Che" Guevarze, oświetlających problem walki narodów Ameryki Łacińskiej z pozycji trockistowskich i lewackich.

NIE WSTYDZIĆ SIĘ PROFESJONALIZMU

W czasie mojego pobytu w USA liczni producenci i dystrybutorzy stwierdzali, że naszym filmom brakuje napięcia dramatycznego, rytmu, słowem tego, co Amerykanie określają słowem „suspense". Natomiast nasi ideowi przeciwnicy dysponują profesjonalną doskonałością doprowadzoną do perfekcji. Tam film projektuje się jak okręt, samolot, lub nowoczesny zakład przemysłowy, przewidując wszystko; każdą reakcję widza, stopniowanie napięcia, zaskoczenie... Niestety, my taką perfekcją nie dysponujemy. I rzecz chyba w scenariuszach, które rażą dyletantyzmem, amorfizmem dramaturgii. Niedawno w czasie obrony pewnej pracy dyplomowej we WGIK-u usłyszałem z ust poważnego teoretyka zdanie, że głównym nosicielem idei filmu jest słowo. Skąd zatem sława „Pancernika Potiomkina", „Matki" Pudowkina, czy „Ziemi" Dowżenki? Z ubolewaniem stwierdzam, że poziom wiedzy uzyskiwany przez scenarzystów — absolwentów WGIK — absolutnie nie odpowiada współczesnym wymogom. Nie chcę przez to powiedzieć, że brak wśród nich ludzi utalentowanych, lecz nie o talent tu chodzi, ale o określony poziom opanowania rzemiosła. Moim zdaniem podnieść średni poziom radzieckiej produkcji filmowej można jedynie poprzez rozwiązanie problemu scenariuszy, które muszą się odznaczać przede wszystkim wysokim poziomem fachowym. Stąd tak duże znaczenie przywiązuję do powołania — zgodnie z uchwałą KC KPZR — Centralnego Studium Scenarzystów.

SPECYFIKA GATUNKU

Na Zachodzie widz już kupując bilet wie, jakiego rodzaju film za chwilę będzie oglądał: western, kryminał, musical... Podział na gatunki ma tam ustaloną, wieloletnią tradycję, a każdy gatunek posiada swoje określone reguły. Oczywiście, ścisły podział na gatunki, służący wypracowaniu perfekcji fachowej — to jeszcze nie wystarczające panaceum na niedomagania naszego filmu. Podział na gatunki jest zresztą nieco umowny i nie zawsze, zwłaszcza w odniesieniu do filmów wybitnych, da się dzieło opatrzyć konkretną etykietką. Ale że gatunki istnieją i muszą istnieć — to fakt. Chlubimy się — i słusznie — wzrostem średniego poziomu naszego widza, ale zapominamy, że mimo wszystko istnieją jeszcze znaczne zróżnicowania tego poziomu. Dla wielu widzów jedynym kryterium oceny jest podobieństwo filmu do realnego życia. Niestety, gorzej, że i niektórzy redaktorzy w naszych wytwórniach hołdują takiemu poglądowi. A tymczasem w wielu gatunkach: w komedii, tragedii, filmie satyrycznym, musicalu, sytuacje nieprawdopodobne są czymś oczywistym i każdy, kto zna reguły gatunku, godzi się z tym bez sprzeciwu.

Nie mam zamiaru propagować ścisłego, surowego podziału na gatunki i w ogóle jestem przeciwnikiem dogmatycznego traktowania problemu. Obawiam się jednak, że sprawę tę nieco zaniedbaliśmy. Lekceważenie specyfiki gatunku prowadzi do utraty kryteriów oceny, powoduje, że wszystkie filmy mierzy się jedną miarką. Oczywiście, wcale nie uważam, że rozgraniczenie gatunkowe filmu musi prowadzić do wytworzenia się wąskich specjalizacji wśród aktorów. Dobry aktor zagra dobrze zarówno w komedii, jak i w tragedii.

Obecnie stało się regułą, że głównym bohaterem filmu może być jedynie jednostka pozytywna. Kilka wyjątków jedynie tę regułę potwierdza. Tymczasem tacy pisarze jak Gogol, Sałtykow-Szczedrin czy Majakowski udowodnili, że wielkie ideały można propagować ukazując ich przeciwieństwo, zawarte w negatywnych cechach bohaterów.

Na nieszczęście, w duchu podobnych poglądów estetycznych wychowany jest nasz widz, o czym świadczą chociażby obelżywe listy, jakie otrzymują aktorzy grający postaci o szczególnie odpychających cechach charakteru. Wychowanie widza — to ważne zadanie, a film jest jednym z najskuteczniejszych środków wiodących do tego celu. Nic więc dziwnego, że partia poświęca obecnie tak wiele uwagi rozwojowi tej gałęzi sztuki. Zaspokajać potrzeby materialne jest dużo łatwiej niż duchowe. Role te muszą spełniać wszystkie elementy nadbudowy, ale film ma szczególne dane, aby stać się swojego rodzaju abecadłem duchowym dla wchodzących w życie pokoleń. W abecadle jednak trzeba umieć rozróżniać literę A od litery B. Tymczasem niezmiernie mało robimy w dziedzinie estetycznego wychowania młodzieży. Projektowane niegdyś wprowadzenie do szkół kursu podstaw estetyki filmowej nie wyszło poza stadium dyskusji i eksperymentów.

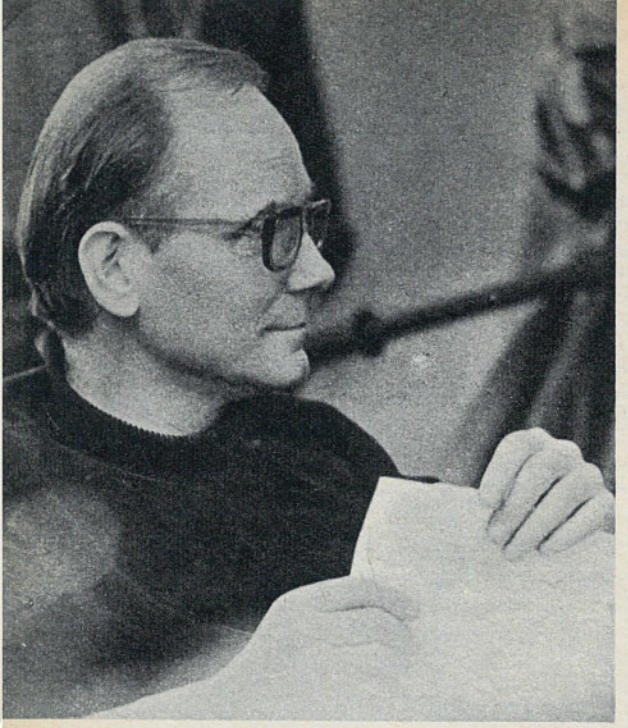
W trosce o zyski nasza sieć dystrybucyjna żąda filmów mało ambitnych, ale „chodliwych". I wiele takich filmów ukazuje się na ekranach mając powodzenie u sporej grupy niezbyt wyrobionych widzów. Tymczasem filmów poważnych, przeznaczonych dla masowego widza, ale zawierających w sobie znaczny ładunek ideowy i wychowawczy, produkujemy stanowczo za mało. Często walczymy z propagandą burżuazyjną starając się izolować naszego widza od jej wpływów, zamiast wyrabiać w nim moralną gotowość przeciwstawienia się krytycznej ocenie jej produktów. Tak jest wygodniej; stworzyć zaś własne dzieła dające widzowi argumenty w konfrontacji ideologicznej jest daleko trudniej. Łatwo natomiast polemizować z kiczami obliczonymi na gust drobnomieszczańskiego widza. Stąd na naszych ekranach tak wiele banalnych filmów egipskich, indyjskich, meksykańskich, podczas gdy postępowi filmowcy tych krajów wiele sił i energii poświęcają walce z podobną tandentą.

JAKA BĘDZIE PRZYSZŁOŚĆ?

Myśląc o zadaniach postawionych przed środowiskiem filmowym przez KC KPZR mimo woli ocenia się własne możliwości i plany twórcze. Ja osobiście, wraz z dramaturgami W. Jeżowem i J. Grigorjewem kończę obecnie pracę nad scenariuszem dwuczęściowego filmu „Kontynent gigantów". Do zdjęć pragnę przystąpić pod koniec bieżącego roku. Rzecz dotyczy syberyjskiej nafty i ludzi pracujących przy jej wydobywaniu. Rozciągnięta w czasie fabuła obejmuje cały wiek XX, przy czym chcemy nawet zajrzeć w przyszłość. Będzie to film o ludziach wolnych w duchowym sensie tego słowa, a wolność zawsze należy do przyszłości. To skomplikowany problem i niełatwo będzie postawić go na właściwej płaszczyźnie. Jaka będzie ta przyszłość?

Tłum. i opr.
PIOTR MAJEWSKI

Jelena Koreniewa w „Romancy o zakochanych" Andrieja Michałkowa-Konczałowskiego



ZAPIS ŻYCIA

Rozmowa z ANDRZEJEM TRZOSEM – RASTAWIECKIM

1. O METODZIE

● Po „Trądzie", „Zapisie zbrodni" i „Skazanym" można już mówić o stylu Pańskich filmów, o ich formie — określmy to skrótowo — paradokumentalnej. Co jest najtrudniejsze dla reżysera pracującego tą metodą?

— Składają się na nią jak zawsze dwa elementy: inscenizacja i aktorzy. Pierwszy problem rozwiązuje się po części automatycznie, a gwarancją powodzenia jest w dużej mierze właściwy dobór operatora umiejącego pracować metodą dokumentu. Jak Zygmunt Samosiuk. Jest to sprawa ogromnej wagi. Jeżeli przewiduję w filmie mecz bokserski — to idę do hali, w której rozgrywa się prawdziwy mecz. Jest to stosunkowo proste, ale bynajmniej nie gwarantuje automatycznie powodzenia. Bo inaczej po cóż by tacy reżyserzy jak Fellini szukali tego samego efektu metodą akurat odwrotną, to znaczy pełną inscenizacją (jak w sekwencji na autostradzie w„Rzymie")? Tu dochodzimy do sprawy najważniejszej: do aktorstwa.

W „Trądzie" zaistniały dość wyraźne rozbieżności między scenami aktorskimi, a „dokumentalnymi". Dopiero później w pełni zdałem sobie sprawę, że właściwym rozwiązaniem jest należyte „uruchomienie emocjonalne" aktorów; aby stali się przed kamerą tacy sami, jak otaczający ich nieaktorzy. Wymaga to odpowiedniego, bardzo pieczołowitego doboru aktorów i odpowiedniego systemu realizacji. Nie każdy aktor nadaje się do takiego filmu.

● Chyba za komplement może Pan poczytać sobie opinie (po „Zapisie zbrodni"), że grają tam nie aktorzy, ale znakomicie dobrani „naturszczycy"...

— Szalenie mnie rozśmieszyły te opinie, zresztą dla aktorów w równym stopniu pochlebne, co krzywdzące. To, oczywiście, nieprawda. Najlepszy „naturszczyk" będzie jedynie sobą. Trudności zaczynają się w chwili, gdy postać musi ulegać pewnym przeobrażeniom.

● W „Skazanym" nie mamy wątpliwości patrząc na Pszoniaka, Zapasiewicza, Hübnera, Pawłowskiego, Kozienia, Lengrena..., ale w pewnym momencie jednak zaczynamy się gubić: czy to jeszcze aktorzy? Chyba więc naprawdę udało się Panu zatrzeć granice między tradycyjnym aktorstwem a rzeczywistością. Na ile jednak ta metoda jest uniwersalna, a na ile pasuje właśnie do tego kręgu problemów, które Pan w swych filmach porusza?

— Nie sądzę, aby „dokumentalizm" moich filmów wiązał się jakoś specjalnie z podejmowanymi przeze mnie tematami.

2. O PROBLEMIE

● Wybrał Pan problem z gatunku nierozwiązalnych. Od tysięcy lat ludzie nie mogą się dogadać na ten temat. Wyrok nie jest ważny, cała sprawa przenosi się w kategorię ocen moralnych. Czy o to Panu chodziło?

— Tak. W „Skazanym" wyrok jest sprawą drugorzędną, ale nie jest sprawą drugorzędną stosunek widza do problemu. Zresztą prawie żaden mój film nie daje jednoznacznych odpowiedzi. I jestem ciągle atakowany, dlaczego nie uczę ludzi co dobre, a co złe? A czy panu brak było jednoznacznej odpowiedzi w tym konkretnym przypadku?

● Nie, i do dziś nie wiem, jak bym postąpił na miejscu Ryszarda Bielczyka. Po seansie byłem jednak bardzo głęboko poruszony sprawą...

— Sprawą, widzi pan! To są problemy

Andrzej Trzos-Rastawiecki: — *W „Skazanym" wyrok jest sprawą drugorzędną,*

nie do rozwiązania dziś, a jednak wielu musi je rozwiązywać pod naciskiem życia, poza prawem, poza paragrafami. Ale jeżeli coś jest nie do rozwiązania dla prawnika — czy znaczy to, że jest to problem niedostępny dla sztuki?

● W pewnym momencie projekcji zdałem sobie sprawę, że na pierwszy plan moich zainteresowań zaczyna wysuwać się nie tyle sprawa postępku Ryszarda Bielczyka, co sprawa wzajemnych związków uczuciowych między braćmi. Na początku nie istnieją one prawie zupełnie, stopniowo jakby odradzają się, narastają — i to robi się pasjonujące.

— Choroba stała się jakby katalizatorem nieuświadomionych związków uczuciowych pomiędzy braćmi.

3. O UCZUCIACH

● Wzruszenia, których dostarcza „Skazany", są nawet bardzo silne. Są to jednak wzruszenia związane bardziej ze sferą przemyśleń niż przeżyć. Właściwie na bazie tego samego scenariusza można by zbudować klasyczny melodramat, wyciskacz łez, nieco tylko przestawiwszy akcenty...

— Tak, oczywiście. Pokazać starszego Bielczyka wyjącego z bólu w ataku choroby, nieco uszlachetnić stosunki młodszego Bielczyka z otoczeniem. Wreszcie w momentach bardziej łzawych wprowadzić muzykę. Najlepsze są tremola na skrzypcach.

● Melodramat, oczywiście, uniewinniłby Pszoniaka, jego czyn byłby aktem jednoznacznego bohaterstwa. Udowodnił Pan, że wychodząc od przesłanek melodramatu można zrobić film wkraczający bardzo głęboko w problemy etyczne i moralne. Zrobił Pan film tragiczny — bez katharsis. Może będzie to działało przeciwko filmowi?

— Być może, jak również to „niedokończenie" podjętych spraw. Znam pytanie zadawane mi na licznych dyskusjach: po co pan takie filmy robi? W Mannheim, po „Zapisie zbrodni", jakiś gniewny młodzieniec też zapytał, po co pan zrobił taki film? Odpowiedziałem: po to, aby pozostał w pamięci widza nie załatwiony problem. I fakt, że pan tu siedzi i mnie o to pyta, a nie pije piwa w bufecie, świadczy, że mam rację. Każdy mój film jest w jakiś sposób otwarty. Ktoś będzie lubił Pszoniaka, inny nie... Czy pan go lubi w ostatniej scenie?

● To trudno powiedzieć. W każdym razie byłem w tym momencie bardzo zdenerwowany i chciałbym tam nie być, nie rozwiązywać tego problemu; bo już nie widzę wtedy Pszoniaka, to ja tam stoję i rozwiązuję dylemat... Kiedy umierała Ali McGraw, miałem łzy w oczach i dobrze się czułem w kinie, i lubiłbym być na miejscu O'Neala, bo to było fajne miejsce na tych pustych, zaśnieżonych trybunach...

4. O TECHNICE

● Jest już spora grupa reżyserów pracujących metodami paradokumentalnymi, dawnych dokumentalistów z WFD, z Telewizji. Czy wasza sytuacja w systemie polskiej produkcji filmowej polepsza się, czy też nie?

— Koniecznie chce mnie pan wepchnąć na cienki lód... Za każdym razem, gdy zaczynam myśleć o nowym filmie — widzę przed sobą dwie najpoważniejsze trudności. Pierwsza to fatum ciążące nad całym naszym kinem: brak scenariuszy, brak zaplecza literatury...

● Ależ Pańskie filmy doskonale się bez literatury obywają?

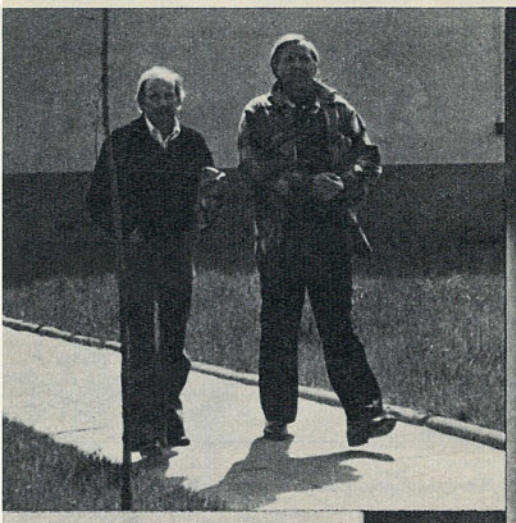
— I to całe moje nieszczęście. Gdybym po ukończeniu filmu mógł przez parę miesięcy odetchnąć, postudiować kilka propozycji scenariuszowych, przeczytać kilka książek, podyskutować z ich autorami o ewentualnej ich adaptacji... Ja uważam się za lepszego reżysera niż scenarzystę. Do scenariusza napisanego przez zawodowca — szybciej, lepiej i mniejszym wysiłkiem — i tak mógłbym wnieść to, co „moje". Ale, niestety, muszę sam siadać do pisania. To nie znaczy, że nie mam żadnych propozycji. Mam. Tylko że większość dotyczy okresu wojny lub historii. A ja chcę robić filmy współczesne.

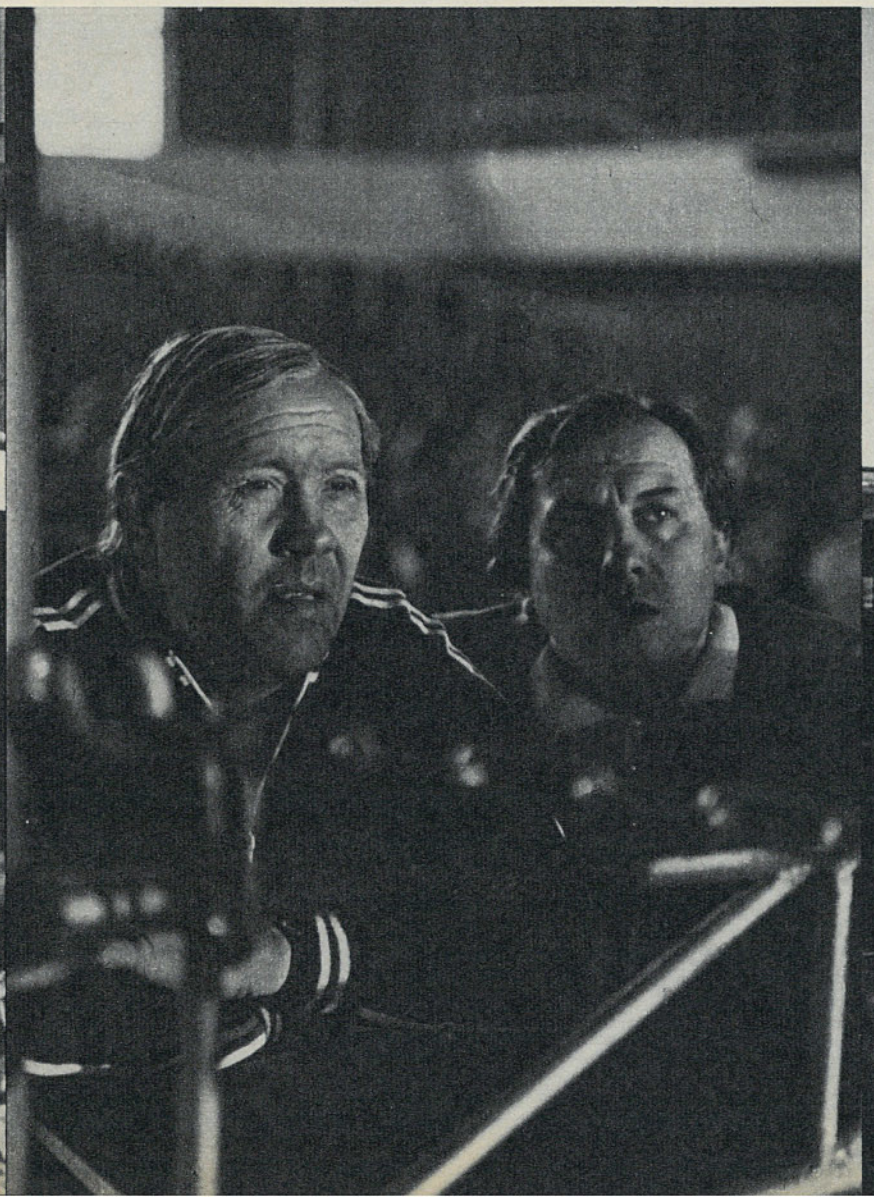
● A druga trudność?

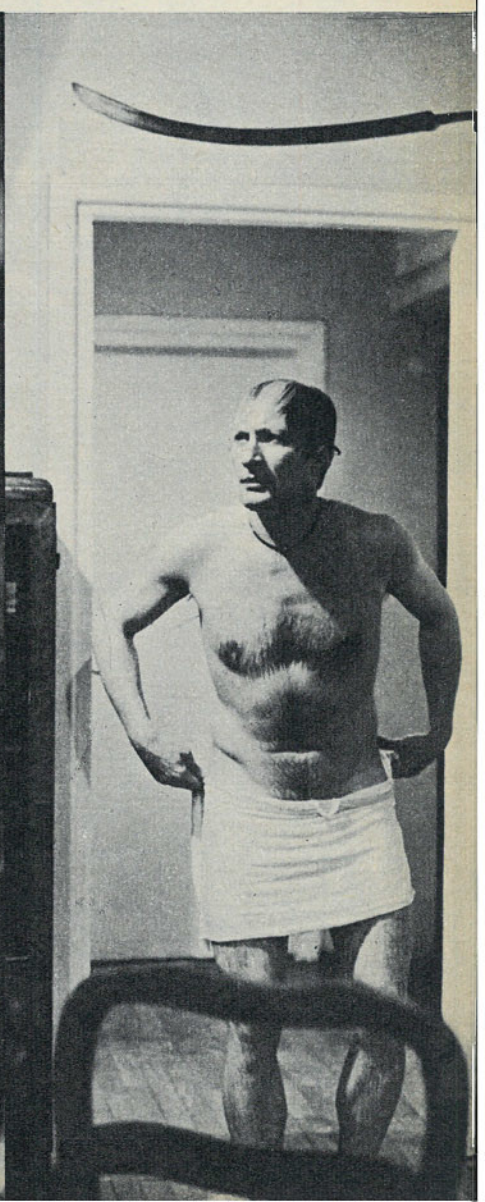
— To już sprawy czysto zawodowe. Wspomniałem na początku o wielkiej roli operatora przy realizacji takiego filmu, jak „Zapis zbrodni" czy „Skazany". Trzeba to rozszerzyć: nie tylko operatora, także pozostałych członków ekipy. Jeżeli człowiek całe życie pracuje w dekoracjach, to jest on zapewne znakomity w swojej specjalności, ale gubi się, gdy mu przyjdzie pracować w hali bokserskiej podczas meczu, czy wnętrzu jadącego wagonu kolejki podmiejskiej. I tak ze wszystkim. Dlatego lepsi są ludzie wyspecjalizowani w tego typu pracy — to znaczy pracownicy dokumentu. Dla nich jest to jasne i zrozumiałe bez tłumaczenia. I praca idzie inaczej, i wyniki są o wiele lepsze. Dlatego filmy tego typu — wiadomo przecież, jak dany reżyser pracuje — powinny być realizowane w warszawskiej Wytwórni Filmów Dokumentalnych. Nie dlatego, że wygodniej, po prostu zostaną zrobione lepiej, łatwiej i szybciej.

Rozmawiał:
OSKAR SOBAŃSKI

ale nie jest sprawą drugorzędną stosunek widza do problemu.

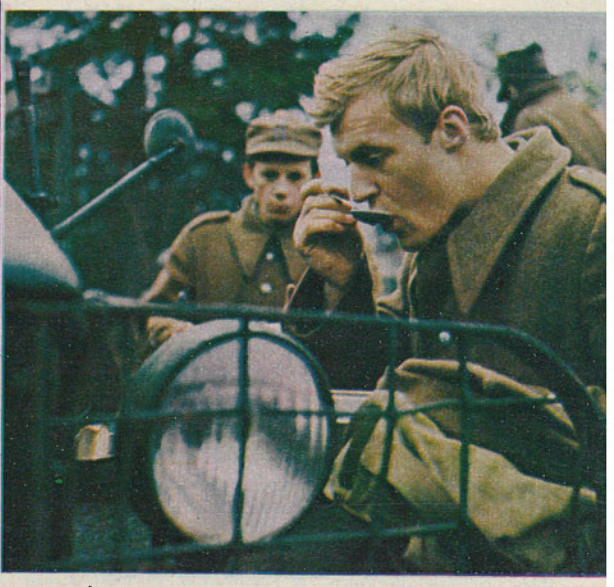






▲ Krzysztof Janczar

◀ Joanna Szczepkowska



▲ Edward Bryła, w głębi: Marian Łaszewski

▲▼ Krzysztof Janczar i Marian Łaszewski

Sławomir Zemło

Joanna Szczepkowska i Jan Tesarz

MGŁA

Pierwsze powojenne lata, okres walki z reakcją. Dla młodych żołnierzy służących w oddziale KBW jest to czas dojrzewania, formowania światopoglądu, formułowania podstawowych prawd o sobie i innych. Poznawanie skomplikowanej i tragicznej rzeczywistości tamtych lat nie będzie dla nich proste. Żołnierzy czeka szereg życiowych prób: miłość i nienawiść, braterstwo i zdrada. Nie wszyscy wrócą do domów.

Scenariusz „Mgły" napisał Jerzy Grzymkowski na podstawie własnej powieści „Erkaemiści", reżyseruje Sylwester Szyszko, operatorem jest Witold Adamek, scenografem Andrzej Borecki. Grają m.in. Marian Łaszewski, Edward Bryła, Krzysztof Janczar, Marek Frąckowiak, Joanna Szczepkowska, Jan Tesarz, Bogdan Wiśniewski, Sławomir Zemło, Tadeusz Teodorczyk, Marek Bargiełowski, Bogdan Lęcznar, Włodzimierz Matuszak, Grzegorz Marchwicki i Waldemar Śmigasiewicz. Produkcją kieruje Wiesław Grzelczak, film powstaje w zespole „Iluzjon". (ed)

Zdjęcia: ZBIGNIEW DOLIŃSKI (2) i JERZY TROSZCZYŃSKI (5)

Drugie życie kina

JAK ŚWIATŁO LATARNI MORSKIEJ

na zakręcie drogi, ukazał się naszym oczom świat Juana Antonia Bardema" — pisał przed równo dwudziestu laty, wybitny francuski krytyk i historyk kina, Georges Sadoul. W egzaltacji swej nie był odosobniony: Bardem, podobnie jak wcześniej Akira Kurosawa i Ingmar Bergman, wzbogacił niespodziewanie filmową mapę świata, objawił Europie istnienie ambitnego kina tym razem w Hiszpanii, kraju żyjącym od lat w głębokim izolacjonizmie. Kino Bardema odznaczało się nie tylko realizmem, było również twórczością o finezyjnej stylistyce, niezbyt może odkrywczej w sferze języka filmowego, ale czerpiącej wzory z warsztatu mistrzów tej miary, co Eisenstein, Renoir, Welles i Visconti.

Filmy Bardema, które dwadzieścia lat temu były tylko zaskakująco dojrzałym egzaminem zdanym przez pojętnego kontynuatora najlepszych tradycji europejskiej sztuki filmowej, a zarazem wrażliwego obserwatora życia współczesnej mu Hiszpanii, dzisiaj trafiają już do telewizyjnej Filmoteki Arcydzieł — jak przed rokiem „Główna ulica", a teraz — **ŚMIERĆ ROWERZYSTY** (1954). Melodramaty o aluzjach lub konstatacjach politycznych i społecznych pulsujących tuż pod naskórkiem obserwacji obyczajowych, filmy, których nie sposób pozostawić bez historycznego komentarza jeśli chce się odsłonić ich funkcję w warunkach frankistowskiego reżimu.

Na szosie ginie człowiek, anonimowy rowerzysta. Sprawcy wypadku pozostawili go na pastwę losu, pragnąc zachować incognito. Są nimi: Juan, profesor uniwersytetu i jego kochanka, Marie José, zdradzająca swego męża, bogatego madryckiego przemysłowca. Juan był kiedyś jej narzeczonym, potem zapodział się w wirach wojny domowej. Teraz są znowu razem, ale wina obciążająca ich sumienia prowadzi nieuchronnie do końcowej tragedii. Juan, rozbudzony pod wpływem manifestacji studenckich i zdeprymowany działaniami szantażysty Rafy, staje się niebezpiecznie szczery, musi więc zginąć — z ręki kochanki. Wkrótce i ona podzieli jego los.

W końcowej scenie śmierci bohaterki — wbrew pozorom — nie ma nic z fatalizmu, na przykład, poetyckich filmów Marcela Carné. Po zabójstwie Juana, Marie-José w trakcie ucieczki napotyka człowieka na rowerze, którego pragnie wyminąć — nie z pobudek humanitarnych, ale po prostu w obawie o własny los: dość kłopotów sprawił jej poprzedni potrącony rowerzysta. Tym razem jednak ona sama pada ofiarą wypadku i tu Bardem stawia „kropkę nad i" swego moralitetu: rowerzysta wskakuje na siodełko i rusza w poszukiwaniu pomocy. Istnieją więc błyski światła wśród mroków przedstawionego świata egoistycznej gry. Miejsce pesymizmu zajmuje szlachetna alternatywa humanizmu. „Śmierć rowerzysty" zadecydowała o czołowej pozycji Bardema w ruchu odnowy kina hiszpańskiego w połowie lat pięćdziesiątych. Uznany został za moralistę. Pragnął przełamać swoją własną bezsilność typowego przedstawiciela środowiska „nieaktywnych" intelektualistów, którzy w państwie totalitarnym odsunięci od wpływu na kształtowanie porządku społecznego, szukają azylu w sferze ocen moralnych, jako kodyfikatorzy a zarazem sędziowie obyczajów. Film Bardema też właściwie nie przekracza granic tej sfery i to zarówno w doborze problemów i obiektów wyławianych przez soczewkę kamery, jak i w stylistyce obrazowania. Uwagę widzów przykuwa i zaostrza kontrastowa, czarno-biała fotografia, będąca echem niemieckiego ekspresjonizmu, ukazująca wnętrza duszne, przytłoczone Wellesowskimi sufitami, pod którymi ludzie sprawiają wrażenie zwierząt zamkniętych w klatce. Nastrój niepokoju potęgują dialogi — enigmatyczne, wypowiadane z emfazą, pełne dwuznaczności, krążące wokół prawdy. Bohaterowie Bardema kłamią i są okłamywani. Tego wymaga od nich świat, w którym żyją.

Jedyną wycieczką w sferę szerszych problemów społecznych, ukazujących alternatywę zmian przy odwołaniu się do młodego pokolenia, jest scena dość niewinnego zresztą zbiegowiska studentów, zarejestrowanego jednak przez kamerę w przesadnie patetycznym stylu.

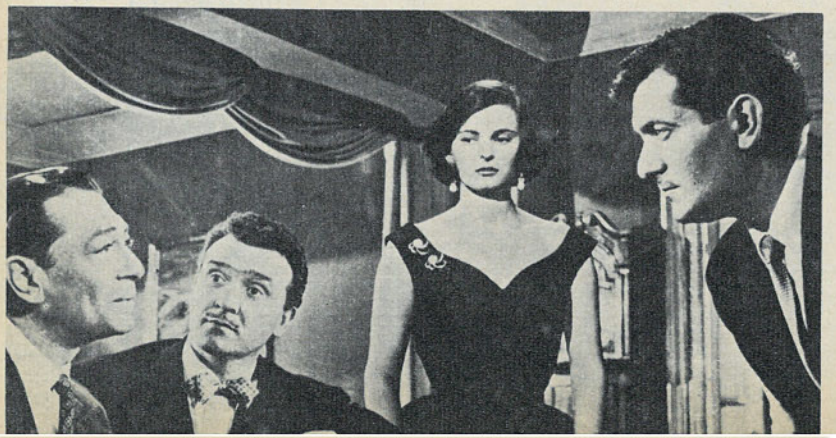
Warto pamiętać, że po premierze „Śmierci rowerzysty" pismo madryckiej młodzieży uniwersyteckiej „Congreso Universitario" pisało: „Nie jest rzeczą przypadku fakt, że duża część filmu rozgrywa się w auli uniwersyteckiej i że bohaterem jego jest studentka. Żaden dotychczas film hiszpański nie zdobył się na tyle szczerości i żaden tak nie oskarżał. — Film ten jest zadośćuczynieniem za śmierć hiszpańskiego studenta, za śmierć hiszpańskiej młodzieży."

W rok później, kiedy doszło do studenckich rozruchów w Hiszpanii „Congreso Universitario" zostało zawieszone przez prefekta madryckiej policji, a Bardem, wraz z grupą intelektualistów, wylądował za kratami więziennej celi.

LESZEK ARMATYS

Kłamią i są okłamywani

„Śmierć rowerzysty"



CENA PRZEBOJU

ciąg dalszy ze str. 11

oddziaływania jego sztuki. Maltretując filmowe konwencje Russell na nowo odkrywa witalność kina, o której często zdajemy się zapominać.

A oto przykład całkowicie odmienny, choć w jakimś sensie pokrewny. Gruzja z początków wieku, grupa wojowniczych mężczyzn z uporem zgłębiająca tajniki nowej, trudnej gry — piłki nożnej. Okazja do spięć komicznych i pysznych obrazków rodzajowych, jak ów dżygit z obnażonym kindżałem w bramce. Ale film Nany Mczedlidze „Pierwsza jaskółka" (Pierwaja łastoczka) nie jest tylko farsą; znowu spoza zabawnych epizodów wyłania się mądra refleksja o dialektyce procesu przemian obyczajowych i kulturowych. Jeszcze nie tak dawno umiejętność wpisania uniwersalnej myśli w prostą fabułę wyróżniała twórców wybitnych. Dziś zdają się ją mieć nawet rzemieślnicy kina, w każdym razie ci, których spotyka się na festiwalach. Ale sprytni rzemieślnicy nadużywają chwytu, mnożą obrazy kondycji ludzkiej, konstruują wielopiętrowe symbole, bojąc się konkretów społecznych. Być może opisowy realizm nie jest dziś w cenie. A przecież nie przestał być naturalnym żywiołem kina. W tym samym stopniu zawdzięcza mu jędrność gruzińska komedia Nany Mczedlidze, co mroczny dramat irańskiego reżysera Fereyduna Goleha „Ul" (Kandu). Jest to opowieść o ludziach marginesu, o muzułmańskim święcie zmarłych; wędrówka bohatera po teherańskich knajpach i restauracjach staje się wyzwaniem rzuconym społecznemu porządkowi, przekształca w bezsilny, przejmujący bunt. Realizatorowi udało się zachować subtelną równowagę między realistycznym konkretem i symbolem, ale zatrzymał się na krok przed syntezą — syntezą, która tu powinna dorównywać wizji Gorkiego w „Na dnie".

Na syntezę taką nie poważyły się również sztandarowe obrazy społeczno-polityczne, pośród których jury upatrzyło sobie laureata głównej nagrody. Protektorka festiwalu, cesarzowa Farah Pahlavi, wręczyła statuetkę Złotego Kozła Linie Wertmüller za film „Porwani zrządzeniem losu" (Travolti da un insolto destino). To właśnie współczesne kino komercyjne we wszystkim co dobre i złe. Atrakcyjna forma — komedia erotyczna, para błyskotliwych aktorów — Mariangela Melato o nieco lisiej twarzy i nieodparcie śmieszny, kudłaty Giancarlo Giannini. Znakomicie podają ostry dialog, w którym kwestia kobieca miesza się z polityką. Ona jest bogatą, konserwatywną mieszczką, on — biednym marynarzem, komunistą z Sycylii. A więc różnica temperamentów, obyczajowości, poglądów. Oboje lądują na samotnej wyspie jako rozbitkowie: łączy ich konieczność walki o przeżycie i gwałtowna miłość. Kiedy powrócą na stały ląd, sielanka okaże się niemożliwa, dawne bariery znowu nie do przebycia. Film po włosku rozkrzyczany, szafujący groteską, chwilami nawet niesmaczny — a jednak trafiający bezbłędnie w to, co dziś aktualne.

Skąd więc wrażenie niedosytu? W Teheranie powitany został jako reprezentant tzw. kina kobiet — ale tak naprawdę w licznej grupie filmów poświęconych sprawom kobiet jasnym blaskiem świecił tylko „Bilans kwartalny" Krzysztofa Zanussiego. Pokazany poza konkursem (przywieźliśmy nagrodę, zresztą wysoką — Złotego Kozła — dla kreskówki Mariana Cholerka „Strzelnica") zyskał sobie niemałe uznanie. Słuchając pochwał dla mistrzostwa realizacji i uczciwości w ujęciu problemu można było tylko zadumać się nad losem filmu na ojczystym gruncie. Widocznie nikt nie jest prorokiem... W porównaniu z komedią Liny Wertmüller „Bilansowi" brakowało jednak przebojowości. Włoska realizatorka wygrywała także w temacie politycznym. To wszystko, co w „kinie prób" stanowi przedmiot poważnego lecz nudnego dyskursu, jej film sprzedaje w atrakcyjnym opakowaniu. Powodzenie zapewnione: z pewnością dotrze i może nawet poruszy najszerszą widownię. Zawdzięcza to jednak łatwości, z jaką prześlizguje się po powierzchni spraw rzeczywiście ważnych. Bowiem powierzchowność ujęcia jest dziś chorobą kina komercyjnego. Objawia się na każdym kroku — w filmach latynoskich, które pozbawione gorącej problematyki politycznej okazały się serią pretensjonalnych melodramatów, nawet w filmach poruszających modny temat okultyzmu, cynicznie sensacyjnych i niemądrych.

Ta diagnoza nie zaprzecza jednak stwierdzeniu wyrażonemu na początku, że właśnie w filmie komercyjnym wyczuwa się dziś najżywszy nurt współczesności. To dwie zupełnie różne sprawy. Zestaw tytułów z teherańskiego programu udowadnia, że niewiele istotnych tematów pozostaje poza zasięgiem tego kina, najbardziej masowego, kosztownego, ale przynoszącego miliony. Dopiero wzięty z osobna — każdy z tych filmów okazuje się ledwie sygnałem. I to nie zawsze pobudzającym do myślenia.

ANDRZEJ KOŁODYŃSKI

NAGRODY

Grand Prix — PORWANI ZRZĄDZENIEM LOSU (Travolti da un insolto destino, reż. Lina Wertmüller (Włochy);
Nagroda Jury — PIERWSZA JASKÓŁKA (Pierwaja łastoczka), reż. Nana Mczedlidze (ZSRR);
Nagroda za reżyserię — IVAN PASSER za film „Prawo i bezprawie" (Law and Disorder) — USA;
Nagrody za kreacje aktorskie — MARIANGELA MELATO („Porwani zrządzeniem losu", Włochy) i DODO ABASZIDZE („Pierwsza jaskółka", ZSRR);
Grand Prix w kategorii krótkiego metrażu — KAMELEON, reż. Branko Ranitović (Jugosławia);
Nagroda Jury — STRZELNICA, reż. Marian Cholerek (Polska).

Zwierciadło

Przed paru laty w wynajętej sali jednego z teatrów moskiewskich (bodaj na Tagance) odbył się publiczny eksperyment medyczny: grupa pacjentów cierpiących na zaburzenia wymowy poddana została hipnozie. W rezultacie na hasło eksperymentatora wszyscy odzyskali płynność mowy. Pod wrażeniem tego głośnego eksperymentu Tarkowski stworzył dokumentalny prolog do „Zwierciadła": w gabinecie lekarza jąkający się pacjent wypowiada po raz pierwszy płynnie zdanie „mogę mówić swobodnie". Dalej następują napisy.

Nowy film Tarkowskiego jest utworem niezwykłym, zarówno w formie jak i w przesłaniu. Jest osobistą spowiedzią artysty — obrachunkiem z własnym życiem i ze sztuką — jest wreszcie w dużym stopniu wyrazem przeżyć, świadomości i stanu ducha średniego pokolenia radzieckiej inteligencji twórczej.

W warstwie fabularnej film niełatwo poddaje się streszczeniu — jest zbudowany na zasadzie strumienia świadomości, luźnego ciągu swobodnie skomponowanych epizodów ukazujących życie bohatera rozdartego uczuciem dla matki i dla żony. Sam bohater widoczny tylko w scenach dzieciństwa, w scenach dojrzałości obecny jest głosem, poza tym jest kamerą, jest autorem: jego oczami widzimy los obu kobiet (granych genialnie przez Margaritę Tierechową).

W stosunku do „Rublowa" czy „Solaris", „Zwierciadło" jest o wiele bardziej filmowe — odleglejsze od czysto literackiej inspiracji. Niemniej słowo mówione gra w nim rolę ogromną: niezapomniana na przykład jest długa scena czytania przez dziecko listu Aleksandra Puszkina. List traktuje o tradycji orientalnej i zachodniej w życiu Rosji — temat, który pasjonował autora już w „Rublowie" znalazł tu rozwinięcie — historiozoficzny motyw filmu kulminuje w dokumentalnej sekwencji poświęconej incydentom granicznym na Syberii. Fanatyczne twarze hunwejbinów wyjęte z kroniki filmowej, w kontekście całej opowieści, stają się symbolem zagrożenia.

W sferze poszukiwań językowych „Zwierciadło" ma pewne analogie z eksperymentami francuskiej „nowej fali" (może najbardziej z „Hiroszimą" Resnaisa). Również niektóre elementy myślowe utworu: waga przypisana przeżyciom z czasów dziecięcych, nawiązanie do mitu Edypa wskazują na świadomość odkryć dwudziestowiecznej psychologii. Tym jednak, co stanowi o bezwzględnej oryginalności „Zwierciadła", jest szczególna dwoistość perspektywy, w której subiektywne przeżycie splata się z determinizacją historyczną. Poprzez losy matki i żony „Zwierciadło" ukazuje długą panoramę ostatnich dziesięcioleci, począwszy od lat trzydziestych — sielankowego dzieciństwa na podmoskiewskiej daczy (jej przepiękna sceneria dominuje wizualnie nad całym filmem) poprzez wojnę (wstrząsający epizod pacyfistycznego buntu kilkuletniego bohatera) i lata czterdzieste (sekwencja, w której matka pod wpływem sennego majaku zrywa się i pędzi do drukarni, aby sprawdzić, czy nie przepuściła karygodnego błędu korektorskiego). Dzięki tym elementom osobisty dramat bohatera zyskuje wymiar historyczny, zamykający się współczesnością. Ona jest w „Zwierciadle" punktem odniesienia i w niej autor natrafia wreszcie na „czas odnaleziony", do którego prolog stanowi dobitne *pendant*.

Spowiedź artysty

„Zwierciadło" uchodzi za film kontrowersyjny. Adresatem filmu może być przede wszystkim publiczność inteligencka — stąd zarzuty niepełnej komunikatywności, a przede wszystkim subiektywizmu. Tarkowski chyba po raz pierwszy w historii radzieckiej sztuki potraktował kamerę jako narzędzie dla bardzo osobistych, czasem zgoła intymnych wynurzeń: pośród jawnie autobiograficznych rekonstrukcji na ekranie ukazuje się nawet autentyczna matka reżysera, a wiersze jego ojca — poety — są komentarzem wielu scen. Sukces autora w moim odczuciu polega na tym, że w tej intymnej spowiedzi szczerość nigdzie nie otarła się o ekshibicjonizm, a los bohatera-artysty zyskał uniwersalny wymiar. Zawarte są w nim, jak w zwierciadle, losy pokolenia autora. Pokolenie to w początku ubiegłej dekady startowało całą falą filmów, które przyniosły odnowę języka i powiew świeżej myśli i uczuć. Wyznacznik pokoleniowy funkcjonował stosunkowo długo. Scenariusz „Rublowa" pisał Tarkowski jeszcze z Konczałowskim. Porównanie „Zwierciadła" i „Romancy o zakochanych" świadczy o tym, jak z pełnią dojrzałości rozeszły się drogi obu twórców.

KRZYSZTOF ZANUSSI

ZIERKAŁO, reż. Andriej Tarkowski, ZSRR

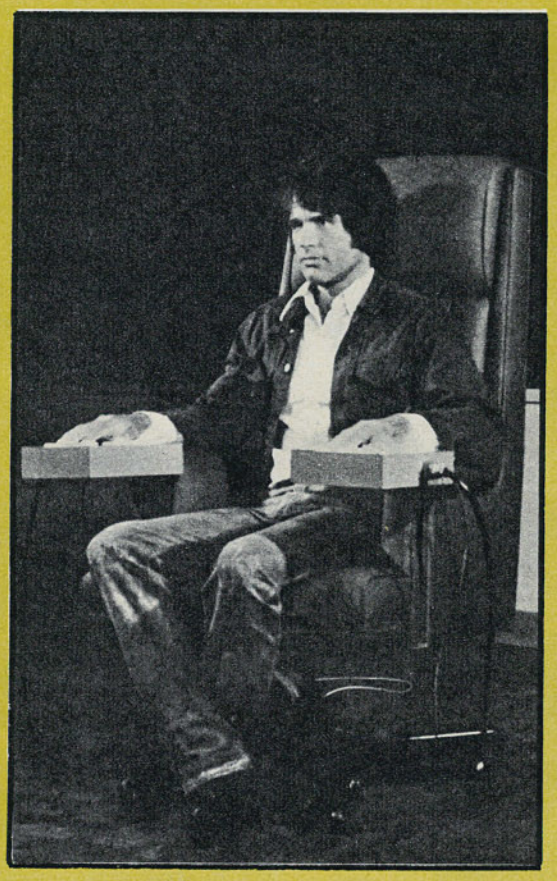
„Horror" czy fantazja przyszłości?

„Ptaki" Alfreda Hitchcocka

Powtórka z Poego

Dziwne są koleje losu „kryminału". Literatura wywodzi go z powiastki detektywistycznej, a zatem od Arthura Conan Doyle'a i jego nieśmiertelnego Sherlocka Holmesa. Film, jak za panią matką, powtarza te prawdy literackie. A przecież trzeba by w rodowód „kryminału" wprowadzić poważne korekty. Walter Benjamin w swym szkicu „Paryż II Cesarstwa według Baudelaire'a" zauważa, że postać detektywa, rozplątującego zawikłaną zagadkę kryminalną, pojawiła się dużo wcześniej, niż pierwsze próby pisarskie Conan Doyle'a. Edgar Allan Poe napisał „Zabójstwo przy rue Morgue", „Tajemnicę Marii Rogêt" i „Skradziony list" przy użyciu tak precyzyjnej i logicznej konstrukcji, że każdy szanujący się twórca „kryminałów" z entuzjazmem podpisałby się pod jego tekstami.

Ale Edgar Allan Poe nie ograniczył się do prostej zagadki. Spowijał swe utwory w mroczną i niepokojącą poezję, w której było coś więcej niż tania sensacja, bo tragiczna egzystencja losu ludzkiego. Paul Valéry zauważył, że fantastyczność scenerii wielu utworów Poego jest pretekstem do wyrażenia własnych, autobiograficznych doznań pisarza, tragicznie doświadczonego przez ówczesną rzeczywistość amerykańską. Łatwo dostrzegalne są także akcenty społeczne. W opowieściach detektywistycznych można było stale uchwycić cztery powtarzające się elementy: ofiarę, miejsce zbrodni, obojętny na cierpienia innych tłum oraz umysł starający się przeniknąć przyczynę przestępstwa. Jak łatwo się



„Science fiction" czy przypowieść z życia?

„Syndykat zbrodni" Alana J. Pakuli

domyśleć, wszystkie te elementy służyły do opisu świata, z jego brutalnymi powikłaniami, nieodzownie prowadzącymi do tragedii. Poe odnajdywał w mordercach skłonności patologiczne, ale jednocześnie usiłował przeniknąć tajemnice mechanizmu prowadzącego do takich zboczeń.

Powiastka detektywistyczna w typie Conan Doyle'a odrzuciła uwarunkowania społeczne, ograniczając się jedynie do elementu umysłu dedukującego tajemnicę zbrodni. Zostało może cokolwiek atmosfery niepokoju, lecz wyizolowanego z tła społecznego, zaś fantazję zastąpił oschły racjonalizm. Twórczość Poego rozpadła się jakby na trzy części. „Kryminał" rozwijał z niej pewne prawidła zagadki detektywistycznej, nowo powstała „science fiction" — urok fantazjowania przyszłościowego, zaś „horror" — grozę i straszenie odbiorcy. Nikt przez długie lata nie pamiętał, że wszystkie te elementy stanowiły u Poego jedność; tak rozumiał przynajmniej jego twórczość Charles Baudelaire, kiedy tłumaczył na język francuski „Skradziony list" czy „Upadek domu Usherów", wprowadzając tym samym teksty amerykańskiego pisarza do kultury europejskiej.

Dopiero w ostatnich czasach, kiedy zatraca się poczucie czystości gatunków, powraca także aktualność pięknej sztuki Poego. Czytając utwory Raya Bradbury'ego lub oglądając takie filmy Alfreda Hitchcocka, jak „Psychoza" i „Ptaki", nie bardzo jesteśmy pewni, czy mamy do czynienia z „kryminałami", „horrorami", czy niepokojącą fantazją przyszłości. Literatura i kino kroczą tą drogą z coraz większą konsekwencją. Dowodem jest choćby „Syndykat zbrodni" Alana J. Pakuli. Praktycznie nie wiadomo, gdzie kończy się tam wizja „science fiction", a zaczyna tragiczna przypowieść z czasów braci Kennedych. A „Pojedynek na szosie" czy „Paszcza" Stevena Spielberga: to tylko budzące grozę zabawy, czy może metaforycznie ujęte powiastki o naszej cywilizacji, w chwili, gdy zostaje pozbawiona humanistycznych treści?

W ostatnich latach nastąpiła wyraźna nobilitacja twórczości rozrywkowej. Sporo w niej jeszcze tradycyjnej sensacji, lecz coraz częściej pojawia się rzetelna troska, by znaleźć dla błahych opowieści uogólnienia typu filozoficznego, ideowego i społecznego. Niekiedy autorzy błądzą po omacku, szukając dróg wyjścia z ogranych schematów. Trzeba im tedy uświadomić, że początkiem „kryminałów" i utworów grozy nie były poczciwe powiastki Arthura Conan Doyle'a ze szlachetnym Sherlockiem Holmesem w roli głównej, ale wielka sztuka Edgara Allana Poego. Można z niej nieustannie czerpać natchnienie, pamiętając wszakże nie o prostym naśladownictwie, a twórczym przetwarzaniu w oparciu o rzeczywistość dnia dzisiejszego — a więc o ponad sto lat późniejszą.

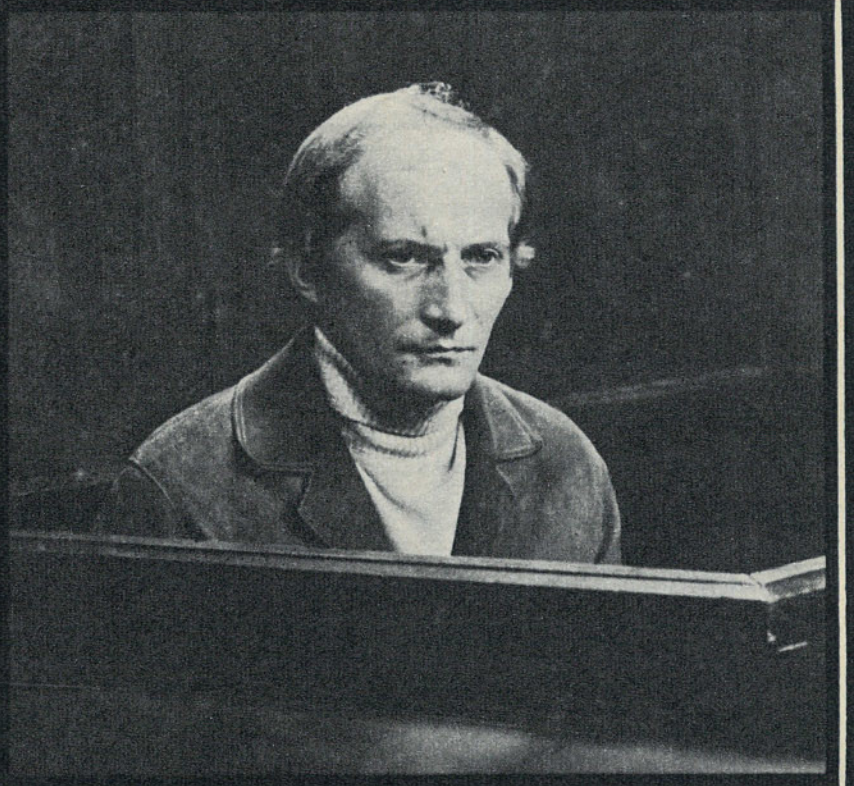
JANUSZ SKWARA

JAROSŁAW DĄBROWSKI

POLSKA — ZSRR, 1975

Reżyseria: BOHDAN PORĘBA. Scenariusz: Jurij Nagibin. Zdjęcia: Władimir Szelenkow i Jolanda Czen. Muzyka: Wojciech Kilar. Wykonanie: Orkiestra Symfoniczna Goskino ZSRR pod dyrekcją E. Chaczaturiana. Konsultant muzyczny: Anna Grabowska. Scenografia: Jerzy Skrzepiński i Siemion Uszakow. Kostiumy: Lech Zahorski, Irena Włodarczyk i Swietłana Olszewska. Konsultacja: historyczna — Jerzy Zdrada, Jean Braire i W. Diakow, wojskowa — gen. płk A. Wołkow. Montaż: Tomira Matyjaszkiewicz. Kierownictwo produkcji: Ryszard Jasionowski, Roman Kowalski i Marek Szadur. Wykonawcy: Zygmunt Malanowicz (Jarosław Dąbrowski), Małgorzata Potocka (Pelagia), Aleksander Kaliagin (płk Tuchołko), Wiktor Awdiuszko (Władisław Ozierow), Władimir Iwaszow (Andriej Potiebnia), Stanisław Niwiński (Bronisław Szwarce), Stefan Szmidt (Walery Wróblewski), Józef Nowak (gen. Bronisław Wołowski), Louis Lyonnette (Louis Charles Delescluze), François Maistre (Thiers), Martine Ferrière (Louise Michel), Anna Milewska (Ignacja Piotrowska), Teresa Szmigielówna (Waleria Piotrowska), Eugenia Herman (Stefania Piotrowska), Jefim Kopelian (książę Bebutow), Artur Dimitiers (gen. Aleksander Lüders), Maurice Gautier (Walles), Tobias Engel (Louis Eugène Varlin), Françoise Marié (Vermorel), Joanna Jędryka (Natalia Chrząstowska), Denis Le Nail (Jacques), Maciej Englert (Ignacy Chmieleński), Tadeusz Borowski (Teofil Dąbrowski), Henryk Giżycki (Gilert), Larisa Łużyna (Jelizawieta Dmitriewa), Christian Lenué (Bergeret), Armand Mestral (Louis Antoine Ranvier), Aleksander Prochorszczykow (Możajew), Jacques Debarry (Bourcier), Henryk Bąk (ksiądz) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół „Panorama" i Wytwórnia Filmowa „Mosfilm". Barwny. Bez ograniczenia wieku. Premiera w styczniu 1976 r.

Epicka opowieść o wodzu Komuny Paryskiej i jednym z przywódców powstania styczniowego. Losy bohatera — od roku 1862 do śmierci na barykadach Komuny — są dla twórców filmu przykładem braterstwa polskich, rosyjskich i francuskich rewolucjonistów. Czwarty film fabularny zrealizowany wspólnie przez kinematografie polską i radziecką.



SKAZANY

POLSKA, 1975

Scenariusz i reżyseria: ANDRZEJ TRZOS-RASTAWIECKI. Zdjęcia: Zygmunt Samosiuk. Muzyka: koncert d-moll Jana Sebastiana Bacha. Scenografia: Zbigniew Warpechowski. Kierownictwo produkcji: Wilhelm Hollender. Wykonawcy: Wojciech Pszoniak (Ryszard Bielczyk), Zdzisław Kozień (jego brat), Zygmunt Hübner (prokurator), Piotr Pawłowski (sędzia), Zbigniew Zapasiewicz (obrońca), Gabriela Kownacka (Kasia), Irena Karel (Krystyna), Wirgiliusz Gryń (prezes klubu „Korona"), Stanisław Michalski (działacz sportowy) i inni. Produkcja: PRF „Zespoły Filmowe" — Zespół „Kadr". Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 86 min. Premiera w styczniu br.

Temat o wielkim znaczeniu moralnym — czy nieuleczalnie chory człowiek ma prawo decydować o własnej śmierci — wpisany w realistyczne tło współczesne. Trzeci film kinowy twórcy „Trądu" i „Zapisu zbrodni" (rozmowa z reżyserem na str. 16).

SPOTKANIE NA KASJOPEI

ZSRR, 1974

Reżyseria: RICZARD WIKTOROW. Scenariusz: Abraam Zak i Isaj Kuzniecow. Zdjęcia: Andriej Kiriłłow. Muzyka: Władimir Czernyszow. Scenografia: Konstantin Zagorski. Wykonawcy: Misza Jerszow (Siereda), Sasza Grigoriew (Kozielkow), Wołodia Sawin (Kopanygin), Wołodia Basow (Łobanow), Ola Bitiukowa (Kutiejszczykowa), Nadia Owczarowa (Sorokina), Ira Popowa (Panfierowa), Dima Ledogorow (Agapit), Igor Ledogorow (jego ojciec), Innokientij Smoktunowski (Pełniący Specjalne Obowiązki), Lew Durow (Fiłatow) i inni. Produkcja: Wytwórnia im. Gorkiego w Moskwie. Barwny, szerokoekranowy. Opracowany w polskiej wersji

językowej (reżyser dubbingu: Izabela Falewicz). Bez ograniczenia wieku. Czas wyświetlania: 81 min. Premiera w lutym br. Tytuł oryginalny: „Otroki wo wsielennoj".

Druga część fantastycznego filmu „W drodze na Kasjopeję" o wyprawie grupy moskiewskich uczniów w kosmos, dalsze przygody bohaterów po przybyciu na planetę opanowaną przez zbuntowane roboty.

ŚWIĘTY MICHAŁ MIAŁ KOGUTA

WŁOCHY, 1971

Scenariusz i reżyseria: PAOLO I VITTORIO TAVIANI. Zdjęcia: Mario Masini. Muzyka: Benedetto Ghiglia. Scenografia: Giovanni Sbarra. Wykonawcy: Giulio Brogi (Giulio), Renato Cestiè (Giulio jako dziecko), Virginia Ciufini (Virginia) oraz Daniele Dublino, Vito Cipolla, Marcello di Martire i inni. Produkcja RAI — AGER FILM. Barwny. Dozwolony od 15 lat. Czas wyświetlania: 89 min. Premiera w kinach studyjnych i DKF-ach w lutym br. Tytuł oryginalny: „San Michele aveva un gallo".

Film polityczny ukazujący przemiany poglądów na cele i metody walki rewolucyjnej. Stary anarchista więziony przez wiele lat nie potrafi znaleźć wspólnego języka z socjalistami reprezentującymi młode pokolenia rewolucyjne. Jak zawsze w filmach braci Tavianich („Mafia nie przebacza") treści te ujęte są w formę na poły alegorycznej opowieści i ukazane w wyrafinowanym kształcie plastycznym.

Magazyn ilustrowany FILM. Tygodnik. REDAKCJA: Puławska 61, 02-595 Warszawa Tel. centrala: 45-40-41 w. 112. RADA REDAKCYJNA: Maria Kornatowska, Jerzy Kossak, Alicja Kuczyńska, Marian Kuszewski, Czesław Petelski, Stanisław Stefański, Wojciech Wierzewski, Roman Wionczek, Wojciech Żukrowski. ZESPÓŁ REDAKCYJNY: Elżbieta Dolińska, Czesław Dondziłło, Bogumił Drozdowski, Bożena Janicka, Zbigniew Kłaczyński (red. nacz.), Andrzej Kołodyński, Aleksander Ledóchowski, Maria Oleksiewicz, Jan Olszewski, Janusz Skwara (z-ca red. nacz.), Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Oskar Sobański, Tadeusz Sobolewski, Krystyna Szymańska, Wacław Świeżyński (sekr. red.), Jerzy Trafisz, Jerzy Wittek (z-ca red. nacz.), Bogdan Zagroba. OPRACOWANIE GRAFICZNE: Maciej Żbikowski. FOTOREPORTERZY: Roman Sumik, Jerzy Troszczyński. REDAKCJA TECHNICZNA: Iwona Kosiacka, Alina Wiślicka. REDAKCJA NIE ZWRACA rękopisów nie zamówionych oraz zastrzega sobie prawo ich skracania. WYDAWCA: Krajowe Wydawnictwo Czasopism RSW „Prasa-Książka-Ruch", Noakowskiego 14, 00-666 Warszawa, tel.: centrala 25-72-91 i 92. INFORMACJI O WARUNKACH PRENUMERATY udzielają oddziały RSW „Prasa-Książka-Ruch" oraz urzędy pocztowe. Cena prenumeraty rocznej wynosi 260 zł. Prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę, która jest o 50% droższa od prenumeraty krajowej, przyjmuje Biuro Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych RSW „Prasa-Książka-Ruch", Wronia 23, 00-958 Warszawa. SPRZEDAŻ EGZEMPLARZY zdezaktualizowanych na uprzednie pisemne zamówienie prowadzi Centrala Kolportażu Prasy i Wydawnictw RSW „Prasa-Książka-Ruch", Towarowa 28, 00-839 Warszawa. DRUK: Zakłady Wklęsłodrukowe RSW „Prasa-Książka-Ruch", Okopowa 58/72, 01-042 Warszawa. ZDJĘCIA: Z. Doliński, F. Farhadi, R. Sumik, K. Sroczyński, J. Troszczyński, CAF, Polfilm, Poltel, PRF „Zespoły Filmowe", RAI — Ager Film, Unirfance Film, UPI, Wytwórnia im. Gorkiego, arch. Numer przekazano do drukarni 6.I.1976. Zam. 2215. J-5.

INDEKS: 35806

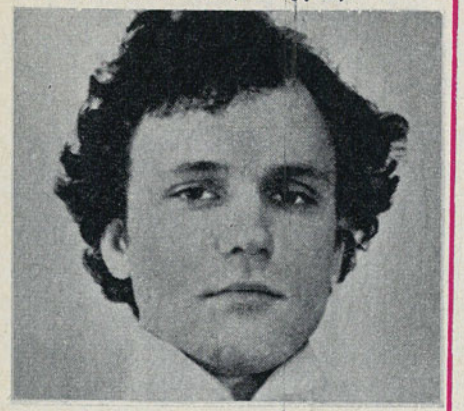
Kinorama

FAKTY

Branżowe „Variety" podaje najnowsze dane o frekwencji w kinach amerykańskich: 81% to widzowie powyżej lat 18; nastolatki (powyżej 12 lat) stanowią zaledwie 19%. Zwiększyła się zdumiewająco liczba osób systematycznie odwiedzających kino (co najmniej raz w miesiącu): 86% wobec 25% w r. 1973. Z kolei w grupie wieku powyżej lat 29 nawyk chodzenia do kina zachowują tylko ludzie wykształceni: im wyższe wykształcenie, tym częstsze wizyty w kinie. Inne wnioski: aktywizują się miasteczka i osady, co w najbliższych latach zmieni profil dystrybucji; dla oglądających TV szykuje się kasety, systemy kablowe i videopłyty — wszystko, co skłoni ich do oglądania filmów bez wychodzenia z domu.

★

Siergiej Gierasimow realizuje dla telewizji filmową adaptację „Czerwonego i czarnego" Stendhala. W roli Juliena Sorela — **Nikołaj Jeremienko (na zdjęciu).**



★

Szlakiem „Morderstwa w Orient Expressie" rusza Claude Chabrol; w kwietniu rozpocznie zdjęcia do filmu zatytułowanego „Express St. Petersburg—Cannes" z Julie Christie w roli głównej.

★

Stanley Kramer („Taka była Oklahoma") gromadzi pieniądze (12 milionów dolarów) na realizację „zwariowanej komedii o naszej współczesności" — „Szeikowie Arabii" (The Sheiks of Araby). W roli głównej wystąpi Alan Arkin, jako „jedyny Arab bez ropy naftowej".

★

Jeszcze jedna powtórka dawnego przeboju: komedia Franka Capry „Mr Smith jedzie do Waszyngtonu" z r. 1939 doczeka się nowej wersji pt. „Billy Jack jedzie do Waszyngtonu" (Billy Jack Goes to Washington) reż. Toma Laughlina. Bohaterem jest Indianin walczący o równouprawnienie ras — postać znana już nam z filmu „Billy Jack" tego samego reżysera.

★

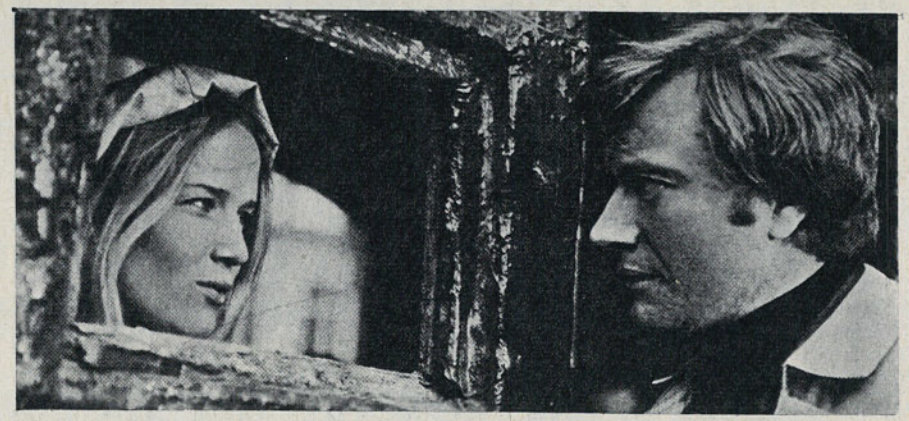
W Los Angeles zmarł w wieku 79 lat reżyser William A. Wellman. Jeden z weteranów Hollywoodu (w ciągu 40 lat zrealizował około stu filmów) swą karierę zaczynał jako aktor, później kierownik produkcji i asystent reżysera. Słynął jako znakomity rzemieślnik, dbały o szczegół i psychologię. Debiutował w 1923 r. filmem „Człowiek, który zwyciężył". Jego najgłośniejsze obrazy to: „Wróg publiczny", „Narodziny gwiazdy", „Szczęśliwie się skończyło", „Żołnierze" i „Żółte niebo". Był specjalistą od filmów wojennych i westernów; jego obraz Dzikiego Zachodu wyróżniał się oryginalnością, szczególnie w takich filmach jak „Buffalo Bill" (o wymowie antyrasistowskiej) czy „Zdarzenie w Ox-Bow" (potępienie lynchu).

LUDZIE

SENTA BERGER

Jest aktorką austriacką, ale znamy ją z filmów włoskich, francuskich i amerykańskich; produkcja filmowa Austrii prawie nie istnieje, nieliczne powstające tam obrazy finansowane są w dużej mierze przez obcy kapitał. Senta Berger urodziła się w r. 1940; jest wiedenką i w Wiedniu ukończyła aktorski kurs Max-Reinhardt Seminar. Razem ze swym mężem, reżyserem Michaelem Verhoevenem, prowadzi firmę produkcyjną Sentana-Film. Pamiętamy ją z filmów „Major Dundee", „Operacja św. January", „Jeśli dziś wtorek, to jesteśmy w Belgii" i „Dzieciństwo, powołanie i pierwsze doświadczenia Giacomo Casanovy z Wenecji". Obecnie występuje we włoskim filmie „La padrona" Mario Lanfranchiego.

fot. Epoca



Natalia Jegorowa i Andriej Mironow w „Powtórnym weselu"

REALIZACJE

LEKCJA MORALNOŚCI

Nazwisko scenarzysty Jewgienija Gabryłowicza w czołówce przesądza o charakterze filmu: wiadomo, że będzie to utwór refleksyjny, pełen liryzmu, poruszający istotne problemy moralne. Wiadomo też, że będzie to film ważny. Scenariusz „Powtórne wesele", który Gabryłowicz napisał wspólnie z Aleksandrem Rozenem, przenosi na ekran Georgij Natanson. Kameralna historia współczesna, której bohaterem jest lekarz, utalentowany chirurg Ilja. Cierpi on na to, co nazwać można chorobą naszego wieku: na niedorozwój uczuć. Jest obojętny, do wszystkich odnosi się z jednakową ironią. Podstawowe wartości ludzkie, takie jak dobro, współczucie, poświęcenie dla innych, są dla niego abstrakcją. Nikomu nie chce uczynić krzywdy — a jednak dramatyczna fabuła filmu uświadamia, jak niebezpieczna jest tego rodzaju postawa. O ileż dojrzalsza, ciekawsza jako osobowość okazuje się żona Ilji, Nastia, wybaczająca mu odejście, decydująca się rozpocząć wszystko na nowo. Stąd tytuł — „Powtórne wesele". Ale jest jeszcze ktoś trzeci, młodziutka dziewczyna, dla której rozstanie z Ilją oznacza tragedię. Kochała go całą mocą pierwszego uczucia — teraz popełni samobójstwo. Nie można bezkarnie igrać z uczuciami innych ludzi.

Rolę główną gra Andriej Mironow, aktor Teatru Satyry, który z satysfakcją odrzucił wreszcie schemat powtarzających się partii komediowych. Młode aktorki Natalia Jegorowa i Irina Kalinowska grają główne postacie kobiece. Jest jeszcze jedna rozbudowana rola — matki Nastii, mądrej i doświadczonej życiowo. To również lekarka, z pewnością nie tak utalentowana jak Ilja, ale właśnie dzięki takim ludziom, z miłością spełniającym swoją powinność, zawód lekarza nabiera humanistycznej treści. Rolę Natalii Pietrownej gra Zinaida Diegtariewa.

PODRÓŻ W PRZESZŁOŚĆ

Pisarz z NRD spotyka podczas podróży do Krakowa Teresę Gadomską, partyzantkę, która nosiła niegdyś pseudonim Danuta i jest jedyną ocaloną z oddziału, w którym walczyli także niemieccy antyfaszyści. Pisarz zbiera materiały do książki na ten temat; w rozmowach z Teresą odżywa tragiczna przeszłość.

Taka jest treść noweli „Ocalona" Kurta Davida, przeobrażonej w film telewizyjny pod tym samym tytułem przez Christiana Steinke. Rolę pisarza gra Fred Düren, Teresą jest Barbara Krafftówna. Występują także polscy aktorzy: Bożena Adamek, Maciej Damięcki, Jadwiga Chojnacka i Bolesław Płotnicki — obok Rolfa Hoppe i Güntera Neumanna.

Tygodnik „FF Dabei" zamieszcza rozmowę z Kurtem Davidem.

● *W 1962 roku ukazała się Pańska książka „Polskie etiudy". Dlaczego wraca Pan znowu do tematu polskiego?*

— Należę do pokolenia, które niewiele wiedziało. Mieliśmy tylko przesądy i uprzedzenia. Przez całe lata zajmowałem się krajem sąsiadów, polską historią, sztuką, muzyką. Nie umiałbym już dziś powiedzieć, ile razy byłem w Polsce mieszkam przecież niedaleko granicy. Między naszymi państwami istnieją ścisłe, przyjazne stosunki. Ale sądzę, że równie ważne jest rozwijanie kontaktów bezpośrednich, osobistych. Dopomóc w tym może literatura.

● *Akcja Pańskiej noweli rozgrywa się na dwóch płaszczyznach: jest historią grupy partyzanckiej, a zarazem historią miłości dwojga ludzi — a także opowieścią współczesną o spotkaniu z kobietą, która przeżyła zagładę oddziału.*

Barbara Krafftówna i Fred Düren

— Myślę, że pisarz tylko wtedy ma prawo pisać, jeżeli ma do przekazania coś ważnego, coś osobiście przeżytego. Dla mnie ważna była przede wszystkim warstwa współczesna, spotkanie Polki i obywatela NRD, konfrontacja, którą cechuje otwartość i absolutna szczerość.

● *Historia oddziału partyzanckiego jest autentyczna. Wymyślona została jedynie postać Danuty. Prawdziwa jest również ta podróż do miejsc wydarzeń ukazanych w filmie.*

— Byłem na miejscu zrzutu, rozmawiałem z byłymi uczestnikami ruchu oporu, także z komendantem tej operacji. Spotkałem się również z gospodyniami, które wtedy miały tylko jedno zadanie — ochronę radiotelegrafisty. Poznałem Polaków, którzy mówili doskonale po niemiecku i którzy powiedzieli mi: „Nauczyłem się tego u was, pierwsze niemieckie słowa, jakie zrozumiałem, to były: Ręce do góry!" Wszystkie te spotkania i rozmowy wpłynęły na kształt noweli. Doprowadziły mnie do takich postaci jak Danuta i jej towarzysze.

A reżyser filmu, Christian Steinke, dodaje:

— Dla mnie także zasadnicze znaczenie miały rozmowy przeprowadzone w Polsce. Dzięki nim udało mi się — mam nadzieję — stworzyć na ekranie postacie rzeczywiste, nie papierowe. Opowiadam nie tylko o bohaterstwie, lecz także o cierpieniach, biedzie, strachu i ofiarach. Pomogli mi bardzo polscy aktorzy, dzięki którym udało się zachować prawdziwy koloryt wydarzeń.

KINEMATOGRAFIKA

JAN MŁODOŻENIEC